Das Karlsruher ...

<36621609920010



Das

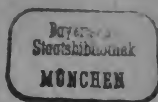
Karlsruher Musikfest

im October

1853.

Von

Hoplit. Pohl



Leipzig,
Verlag von Bruno Hinze.
1853.

Seiner Erlaucht

dem

Herrn Grafen

KARL WENZESLAUS

Erbgraf zu Leiningen-Billigheim,

Grossherzoglich badischen Kammerherrn, Hofmarschall
Seiner Königlichen Hoheit des Prinz-Regenten

Friedrich von Baden,

etc. etc. etc.


Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN



Ihnen, erlauchter Herr Graf, die folgenden Blätter mit Ergebenheit zu widmen, wagt der Verfasser im Hinblick auf das Wohlwollen und Interesse, welches Sie der Kunst und ihren Vertretern von jeher schenkten, und namentlich in freudiger Erinnerung an die lebhafte Theilnahme, welche Sie dem Feste angedeihen liessen, dessen Schilderung diese Blätter sich zur Aufgabe machten.

Ihrer thatkräftigen Unterstützung und umsichtigen Leitung haben alle Theilnehmer das glückliche Gelingen des Musikfestes besonders zu danken, weil Sie die hohen Intentionen seines grossmüthigen Schöpfers auf das Glänzendste zu realisiren wussten.

Dass der Gedanke zu dem für Karlsruhe so ereignissvollen Feste von Sr. Königlichen Hoheit dem Prinz-Regenten Friedrich von Baden

gefasst wurde, war ein neuer Beweis von der huldvollen Theilnahme, welche der, für Kunst und öffentliches Leben so hochherzig empfängliche, und Künstler- und Volksgeist so grossmüthig fördernde Regent allenthalben an den Tag zu legen weiss.

Die Thatsache eines durch den eigenen Willen des regierenden Landesherrn hervorgerufenen, und durch seine Gunst auf das freigebigste unterstützten Musikfestes, ist an sich eine so ungewöhnliche, und zugleich für die Kunst so bedeutungsvolle, dass schon aus diesem Grunde dem Feste die lebhafteste Theilnahme der Künstler und Kunstfreunde gewiss sein musste. Wievielmehr aber muss die Anerkennung sich erhöhen, wenn man die erfreulichen Resultate im Einzelnen überblickt, wodurch das Fest zu einem Ereigniss in der Kunstgeschichte Badens erhoben ward.

Einen geringen Anhalt zu diesem Ueberblicke Allen an die Hand zu geben, und zugleich ein kleines Zeichen der Erinnerung Denen zu bieten, welchen das Fest mitzufeiern vergönnt war, ist der Zweck dieser Blätter. Sie besitzen kein anderes Verdienst, als dass sie ein Unternehmen in seinen Hauptzügen festzuhalten suchen, welches an sich ein hochverdienstliches und erfolgreiches war.

Vermöchten diese Blätter aber zugleich dazu beizutragen, die unklaren und einseitigen Ansichten, welche über Bedeutung und Werth des Festes sich theilweise gebildet haben, zu berichtigen; die Entstellung der Thatsachen, wodurch man das auswärtige Publikum in seinem Urtheile irre zu leiten suchte, in ihre gebührenden Schranken zurückzuweisen, und somit eine allgemeine und gerechte Würdigung des Musikfestes wahrheitsgetreu zu vermitteln —

so wäre das Höchste erfüllt, was der Verfasser zu erreichen nur wünschen konnte.

Zwar dürfen diese Erinnerungsblätter nicht beanspruchen, ein den Ereignissen würdiges und deren Gehalt entsprechendes Denkmal zu sein. Wenn trotzdem der Verfasser wagt, sie Ihnen, erlauchter Herr Graf, ehrfurchtsvoll darzubringen, so geschieht es im Vertrauen auf Ihre Nachsicht, und mit der ergebensten Bitte, durch wohlwollende Aufnahme diesem anspruchslosen Werkchen erst seinen Werth zu verleihen.

Das

Karlsruher Musikfest

im October

1853.

Die Macht der Individualität wird sich nie geltender machen, als in der freien künstlerischen Genossenschaft, weil die Anregung zu gemeinsamen Entschlüssen gerade nur von Demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität so kräftig sich ausspricht, dass sie zu gemeinsamen freien Entschlüssen zu bestimmen vermag.

Richard Wagner.

INHALT.

I.

Einleitung zu dem Musikfeste.

Indem wir die musikalischen Vorgänge der, für Karlsruhe so bedeutungsvollen Octobertage noch einmal im Geiste an uns vorüber ziehen lassen, und ihre künstlerischen Resultate im Zusammenhange prüfen wollen: folgen wir nicht nur einem inneren Drange, nicht allein dem Antriebe einer, auf der innigsten Ueberzeugung basirten Begeisterung für das erhabene Kunstprincip, welches einige geniale Männer unserer Zeit, als Ziel vereinter Bestrebungen, mit seltener Begabung und Energie verfolgen.

Der Ausruf, welchen der hervorragenste unter ihnen, Richard Wagner, mitten in seinem rastlosen Streben that: „Wer nährt wohl weniger Hoffnung für den Erfolg seiner reformatorischen Bemühungen, als derjenige, der gerade am redlichsten dabei verfährt?" — müsste uns belehren, dass wir wenig Hoffnung haben dürften, die uns belebende Ueberzeugung durch Worte auf Andere übertragen zu können.

Doch glauben wir, durch das Folgende eine Pflicht zu erfüllen, welche Jedem nahe liegt, der es ernst und redlich meint in Verfolgung dessen, was er für das Beste erkannte: Die Pflicht der Anerkennung verdienstvoller Bestrebungen, und der Feststellung und Förderung ihrer Resultate, soweit man es vermag. — Diese Pflicht scheint wohl eine so natürliche und einfache, dass man sie kaum besonders hervorzuheben brauchte. Dennoch muss ihre Erfüllung zuweilen sehr schwer, oder der Begriff ein sehr vieldeutiger sein, da Viele, welche dazu berufen wären, weit eher zur Missachtung, als zur Anerkennung fremder Verdienste bereit sind. Diese mögen daher verzeihen, wenn ein, nach ihrer Meinung Unberufener das Wort ergreift, um eine Reihe von Thatsachen fest zu halten, deren Resultat ihm wenigstens werth genug erscheint, im Strom der Tagesereignisse nicht vorüber zu rauschen, ohne eine selbstständige und näher eingehende Betrachtung erfahren zu haben. Wird doch jede politische Tagesfrage durch Flugschriften und Broschüren sogleich vielfach beleuchtet, wenn sie nur irgend von Bedeutung ist. Warum sollte den Freunden und Verehrern der Kunst ein musikalisches Ereigniss um so viel weniger werth sein, dass sie jede Erinnerung daran für überflüssig fänden?

Den Forderungen des Tages flüchtig zu entsprechen, ist die Aufgabe der Journalistik, welche allein dadurch gelöst werden kann, dass man die unmittelbar empfangenen Eindrücke schnell und ohne Wahl zu reproduciren sucht. Dadurch wird dem Bedürfniss einer

Zeit genügt, welche heute kaum noch ein Gedächtniss für Gestern hat und nur immer das Neueste zur fortlaufenden Tagesparole erhebt. Wenn wir aber Ereignisse vor uns haben, welche die Bedingungen einer nachhaltigeren Wirkung in sich fassen, wird eine flüchtige Besprechung derselben ebenso wenig ausreichend für ihren Werth sein, als überhaupt die Ansicht eines Einzelnen den Gegenstand erschöpfen kann. Höhere, allgemeine Gesichtspunkte sind ohnehin nur nach Sammlung und Abwägung vieler Einzelnheiten, bei ruhiger Betrachtung zu gewinnen.

Man würde das Karlsruher Musikfest sehr einseitig erfasst haben, wenn man ihm nur die vorübergehende Bedeutung einer gewöhnlichen Concertaufführung zugestehen wollte. An Orten, wo Concerte etwas Gewöhnliches, und Musikfeste mindestens etwas alljährlich Wiederkehrendes sind, mag eine einzelne derartige Erscheinung von weniger grossem Einfluss sein. Am Niederrhein besonders sind die Musikfeste bereits so mit dem Volksgeiste verwachsen, und namentlich die Gesangsfeste so traditionell, dass sie als integrirender Theil allgemeiner Kunstbestrebungen zwar immer noch interessant, aber nicht gerade epochemachend erscheinen können.

Anders gestalten sich die Verhältnisse am Oberrhein, und überhaupt in Süddeutschland. Hier leidet man — mit Ausnahme etwa von München, Stuttgart, Frankfurt und Mannheim — entschiedenen Mangel an Instrumental-Concerten und entbehrte, soviel uns

bekannt, der Musikfeste bis jetzt gänzlich. Wenigstens hat man noch keines aufzuweisen, welches an Grösse und Bedeutung dem Karlsruher Musikfeste sich zur Seite stellen könnte. Ueberhaupt ist es Thatsache, dass Süddeutschland bis jetzt, und nur mit wenig Ausnahmen, seine öffentliche musikalische Thätigkeit fast ausschliesslich der Vocalmusik und Oper zuwandte, während das rein Instrumentale, die eigentliche Concertmusik, hier bedeutend in den Hintergrund tritt, wenn man die Ausdehnung bedenkt, welche in Norddeutschland und Oestreich derselben ertheilt wird. Je häufiger man im Süden wohlgeordnete und gutgeschulte Gesangvereine antrifft, und vielfach Gelegenheit findet, sehr anerkennungswerthen Aufführungen von Chor- und Sologesangwerken beizuwohnen, desto auffallender ist es, dass die zu grösseren derartigen Werken erforderlichen Orchester gewöhnlich nur schwach besetzt oder aus Dilettanten und untergeordneten Musikern gebildet sind, deren Leistungen unter denen der Sänger stehen.

Selbst die kleinen, aber im Ganzen strebsamen Orchester, die im Norden und Osten Deutschlands in grosser Menge vorhanden sind, und durch billige und regelmässige Aufführungen an öffentlichen Orten etc. eine lebhafte Concurrenz eröffnen, fehlen in Süddeutschland fast gänzlich. Wir wollen derartige Institute durchaus nicht unbedingt in Schutz nehmen, da sie Gutes und Schlechtes in seltsamer Gemeinschaft bringen, der Mode nur zu sehr huldigen und lediglich auf die Unterhaltung, nicht auf die Bildung des sehr gemischten

Publikums basirt sind. Aber ihre Programme geben mindestens Zeugniss von einem allgemeineren Interesse an grösseren Instrumentalwerken, und deshalb sind sie ein fast nothwendiges Surrogat an solchen Orten geworden, wo Abonnementsconcerte aus lokalen Gründen nicht zu ermöglichen sind, während das Bedürfniss darnach vorhanden ist. Man muss wenigstens die Thatsache anerkennen, dass durch Vermittelung solcher Orchester der besseren Art, die Instrumentalwerke unserer bedeutendsten Componisten schneller in das Bewusstsein des allgemeinen Publikums übergehen. Es wird daher in einer namhaften Stadt Norddeutschlands nicht leicht der Fall vorkommen, dass die bedeutendsten Symphonien Haydn's und Mozart's, sowie die acht ersten Symphonien Beethovens noch nicht zur wiederholten Aufführung gelangt, oder dass die Instrumentalwerke Mendelsohns, Gade's, Schumann's etc. dort vollkommen unbekannt wären.

Ein Gleiches kann man von vielen bedeutenderen Städten Süddeutschlands, und auch von Karlsruhe, noch nicht behaupten. Es ist nicht zu verhehlen, dass bisher an diesem Orte verhältnissmässig noch wenig geschah, zur Vermittelung der Bekanntschaft des Publikums mit den Meisterwerken der deutschen Instrumentalcomponisten, namentlich mit denen der Neuzeit. Die dortige Kapelle giebt zwar alljährlich ein Concert zum Besten ihres Pensionsfonds, doch ist man dabei mit der Auswahl des Programmes nicht immer glücklich. Es werden ferner regelmässige Soi-

reen für Kammermusik veranstaltet, und ein recht strebsamer Dilettantenverein, der Cäcilienverein unter Direktion von H. Giehne, veranstaltet in jedem Winter eine Reihe von Aufführungen, bei welchen hauptsächlich grössere Chorwerke zur Aufführung gelangen. Dies ist aber auch Alles — wenn man nicht die Concerte der geschlossenen Gesellschaften dazu rechnen will, welche dem allgemeinen Publikum nicht zugänglich sind, und sowohl der Zahl als dem Repertoire nach sich in ziemlich engen Kreisen bewegen. Der Cäcilienverein leidet überdies an dem, schon oben berührten allgemeinen Mangel eines gleichmässig ausgebildeten, guten Orchesters und verfolgt, wie die meisten süddeutschen Gesangvereine, principiell eine ziemlich einseitige Richtung.

Unter solchen Verhältnissen wird man es begreiflich finden, wie epochemachend die selbstständige Entschliessung des allverehrten Prinz-Regenten Friedrich von Baden sein musste, das erste grosse Instrumental-Musikfest Süddeutschlands in seiner Residenz ins Leben zu rufen. Dadurch musste mit einem Male der Musik nach einer Seite hin ein Aufschwung verliehen werden, welche bis jetzt nur zu sehr der Privatthätigkeit überlassen, und deshalb mehr vernachlässigt war, als im Interesse höherer Kunstbilduug und musikalischen Fortschrittes wünschenswerth sein konnte. Die vereinigten Hoforchester von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe sollten auf den Wunsch des Regenten mit den Chorsängern dieser drei Bühnen zu einem im-

posanten musikalischen Ganzen gestaltet werden, wie es nur unter besonders günstigen Verhältnissen ausnahmsweise hergestellt werden kann. Die hierzu nöthigen sehr bedeutenden Mittel wurden grossmüthig von Sr. Königlichen Hoheit bewilligt. Der kunstliebende Regent liess bereitwillig und ohne Beschränkung die ansehnlichsten Opfer spenden, zu Gunsten einer Idee, deren Verwirklichung nur die erspriesslichsten Folgen haben konnte.

Zur Leitung des Ganzen wurde Franz Liszt aus Weimar berufen, der thatkräftige und geniale Vorkämpfer der Musik der Neuzeit, der begeisterte Freund von Richard Wagner. Hierdurch erhielt die Idee des Festes eine noch entschiednere Bedeutung, weil mit dieser Wahl ein bestimmtes Princip ausgesprochen wurde, das Princip: der Gegenwart in ihren künstlerischen Resultaten gerecht zu werden und somit auf der musikalischen Höhe der Zeit sich zu bewegen.

Sowie das Neue und Ungewohnte überhaupt stets mehr Gegner als Freunde finden wird, so konnte es hier namentlich nicht fehlen, dass der Verwirklichung sich im Einzelnen mannigfache Schwierigkeiten entgegenstellen mussten. Für die moderne Musik gab bis jetzt Süddeutschland keine Sympathie, ja kaum ein allgemeines Interesse zu erkennen. Der Boden, auf welchen die Kunst der Neuzeit plötzlich verpflanzt werden sollte, war ein nichts weniger als vorbereiteter, sondern im Gegentheil ungünstig disponirter. Hier hatten sich bisher nur die entgegengesetzten Bestrebun-

gen mit Erfolg bewegt, so dass man ein freudiges Entgegenkommen, allgemeine Hingebung und tieferes Verständniss ohne Weiteres nicht erwarten durfte. Süddeutschland hat sich überhaupt mehr noch als in anderen Gebieten, im Bereich der Musik eine Abgeschlossenheit gegen aussen zu bewahren gewusst, welche von Misstrauen und Vorurtheil nicht freizusprechen ist. In den liebgewordenen Kreis des Hergebrachten und Gewohnten wird nicht leicht ein Neues und Fremdes eindringen können, ohne auf die lebhafteste Opposition zu stossen.

Der Wille des Regenten durchbrach mit einem genialen Griff diese Schranken des Hergebrachten, zugleich mit den Fesseln eingewurzelter Vorurtheile. Die lebendige musikalische Kunst der Gegenwart wurde plötzlich den Lebenden frei gegenüber gestellt. Man wollte dem Publikum nicht, wie Viele zu fürchten schienen, einen bestimmten Geschmack, eine gewisse Richtung aufdringen, sondern man wollte ihm nur Gelegenheit geben, an der Quelle selbst zu schöpfen und mit eigenen Ohren zu hören, damit es nicht mehr, wie bisher, nur vom Hörensagen urtheilen müsste, ohne sich eines tieferen Grundes bewusst zu sein. Das Publikum konnte gerechter Weise die Thatsache nur mit der lebhaftesten Freude begrüssen, dass Süddeutschland endlich ein grossartiges Musikfest erhalten solle, welches willkommene Gelegenheit biete, Werke kennen zu lernen, deren Schwierigkeit oder Neuheit mässigen

Kräften unter gewöhnlichen Verhältnissen unmöglich macht, sie zu Gehör zu bringen.

Hierdurch wiederfuhr zugleich den lebenden Künstlern eine Gerechtigkeit, die man ihnen schon zu lange vorenthielt. Man hatte sie machtlos in eine schiefe Stellung gedrängt, aus welcher sie sich nur durch eigene That befreien konnten. Und dennoch hatte man ihnen zu der, hierzu nöthigen Entfaltung ihrer Kräfte keinen Raum gönnen wollen. Ohnehin ist es ja, mit wenigen Ausnahmen, das bekannte Schicksal deutscher Künstler, erst sterben zu müssen, bevor sie zur Anerkennung gelangen, oder mindestens die Stellung erringen können, welche ihnen nach Talent und Leistung gebührt.

Auch Wagner stand als deutscher Künstler in Gefahr, diesem Geschick zu verfallen, zumal, wie Liszt (in seinem Werk über R. Wagners „Lohengrin" und „Tannhäuser") sehr treffend bemerkt, „unter allen Kün- „sten gerade die der dramatischen Composition am ge- „bieterischsten die Gunst des Publikums erfordert, das „sich immer so hartnäckig gegen alle Neuerungen zu „sträuben pflegt." — Wir verdanken es, abgesehen von dem hohen Werth der Wagner'schen Kunstwerke, unstreitig den Bemühungen Liszt's, dass Wagner's Schöpfungen, trotz aller Opposition, sich im Zeitraum von wenig Jahren fast allenthalben Bahn gebrochen haben. Denn hier konnte kein Für und Wider der Kritik — hier musste in letzter Instanz das Urtheil des Publikums entscheiden. Und Liszt war es, der demselben die Wagner'schen Schöpfungen zuerst all-

gemein zugänglich machte, ohne darauf zu achten, dass, jemehr und je entschiedener er für Wagner wirkte, die Siege, die er für jenen erfocht, sich in ebenso viele Angriffe verwandelten, welche die Gegner Wagner's zur Vergeltung nun gegen ihn selbst richteten.

Liszt liess sich dadurch nicht irre machen. Er ist ohnehin eine Erscheinung, mit welcher die Anhänger der „historischen" Schule, die Verehrer der „Tradition" und überhaupt die „specifischen Musiker" mit ihren Consequenzen, niemals fertig werden können, weil eine solche Individualität absolut über ihren Horizont hinausgeht. Sie würden es daher gern vorziehen, sich, wenn es irgend anginge, von seiner Wirksamkeit möglichst unberührt und unbeirrt zu lassen. Da dies aber durch Liszt's geniales Vordringen unmöglich geworden ist, so glauben die meisten seiner gemässigteren Gegner, sich dadurch mit ihm abzufinden, dass sie auf Kosten seiner übrigen Leistungen seine Virtuosität auf dem Pianoforte anerkennen. Eine jede Kunsterscheinung hat ihnen überhaupt nur insofern Werth und Bedeutung, als sie sich gehörig rubriciren lässt. Und so meinen sie, Liszt vollkommen zu begreifen und genügend anzuerkennen, wenn sie ihn als „Virtuosen" bezeichnen.

Ist es nun auch eine unbezweifelte Thatsache, dass Liszt alle technischen Schwierigkeiten der Claviatur mit vollendeter Meisterschaft und unnachahmlicher Auffassung, spielend beherrscht; dass Liszt die künstlerische Bedeutung und Tragweite des Pianoforte auf eine

bis dahin unerhörte Weise ausbildete und erweiterte, und somit der Schöpfer einer neuen Schule ward — deren Schüler freilich selbst Meister von ähnlicher Begabung sein müssen, wenn sie nicht an ihrer selbstgestellten Aufgabe wirkungslos zu Grunde gehen wollen, — so ist damit doch nur wenig gesagt, um das Verständniss Liszt's Denen anzubahnen, welche seine Mission noch nicht kennen oder nicht anerkennen wollen.

Das Virtuosenthum ist ein Begriff, welcher in seiner, durch die Zeit festgestellten und unleugbar sehr zweideutig gewordenen Bedeutung, nicht mehr auf Liszt passt. Es war höchstens ein Durchgangspunkt, durch welchen dieser, so wie andere geniale Künstler vor ihm, zu einer universellen Bedeutung sich hindurcharbeitete, so dass man wohl sagen kann, Liszt ist eine der bedeutendsten musikalischen Kunsterscheinungen der Jetztzeit, nicht weil, sondern trotzdem er der hervorragendste Pianoforte-Virtuos unserer Zeit ist.

Ein Beweis dafür liegt schon darin, dass es den Virtuosen von Fach, welche sich so gern zur Gleichberechtigung mit ihm hinaufschrauben möchten, höchst unheimlich und niederschlagend zu Muthe wird, wenn sie Liszt's eigenen Werken und dessen Auffassung fremder Werke gegenüber gestehen müssen: „dass es die Finger allein freilich nicht thun," während sie selbst doch Alles erreicht zu haben glauben, wenn sie die technischen Schwierigkeiten der Liszt'schen Compositionen mechanisch bewältigen können. Liszt kann Alles, was die anderen Clavierheroen leisten — aber

Keiner kann, was er leistet. Das ist der Unterschied. In sofern ist Liszt relativ incommensurabel, und steht über seiner Zeit, mit seinem Geiste einer Zukunft zugewandt, deren Bedingungen er mit zwingender Nothwendigkeit selbst geschaffen hat, und in der Gegenwart auch allein nur selbst vollkommen beherrschen kann.

Dass Liszt nicht nach der Anerkennung der Gegenwart verlangt, weil er von ihr so lange nichts erwarten kann, bis das um ihn wuchernde Virtuosenthum an sich selbst zu Grunde gegangen ist — das beweist schon die grossartige Abgeschlossenheit, die er, der Beherrscher des Pianofortes, der Oeffentlichkeit gegenüber festhält. Auf dem Gipfel seines Ruhmes stehend hörte er auf, durch seine Concertleistungen für sich selbst zu wirken. Er zog sich zurück aus der Oeffentlichkeit, mit dem Bewusstsein, der Welt hinlänglich bewiesen zu haben, was er könne und wolle, um sich dem Allgemeinen in aufopfernder Weise widmen zu können. Er entwickelte seitdem als Componist eine erstaunliche Thätigkeit, deren geringster Theil erst dem Publikum vorliegt. Denn auch hier bewahrte er eine Zurückhaltung, welche nur der höchsten künstlerischen Weise eigen ist, die in dem Gedanken ruht, dass das Wirken für die Zukunft und nicht der Beifall der Gegenwart das Loos und die Aufgabe des Genius sei.

Von Liszt's grösseren Instrumentalwerken ist noch so wenig in das Publikum gedrungen, dass Viele wiederum glauben, er sei im höchsten Falle nur Clavier-

componist. Liszt kann das ruhig übersehen, weil er eben in sich und nicht ausser sich den Schwerpunkt seiner künstlerischen Mission gefunden hat. Er wirkt in der Gegenwart hauptsächlich als Vertreter und unermüdlicher Vorkämpfer der ihm sympathischen Kunstrichtungen eines Berlioz und Wagner, deren Lebensfähigkeit und Bedeutung er vor Allen erkannte, und deren Berechtigung und Stellung er mit sicherem Blick festhielt, mit siegreicher Hand verfolgte. Hier war es, wo er zugleich als Schriftsteller lebendig in das Getriebe der Gegenwart eingriff, und für Andere mit Wort und That energisch wirkte, was er für sich selbst zu thun verschmähte, ruhig den Zeitpunkt erwartend, wo Andere für ihn eintreten, und ihm nacheifernd, thatkräftig wirken werden.

Wir halten es für eine Pflicht, welche die Gegenwart erfüllen muss, Dies und Aehnliches wiederholt auszusprechen, um dem nimmer rastenden Schöpfergeist Liszt's mehr und mehr die Anerkennung zu zollen, welche ihm in weit höherem Grade gebührt, als ihm von der Masse derer zu Theil wird, welche theils gedankenlos, theils vorurtheilsvoll, selbst feindlich und in absichtlicher Misskennung und Missachtung, dieser Kunsterscheinung gegenüber verharren.

Wir haben aber hier nicht zu untersuchen, wie überhaupt Einseitigkeit der Richtung und Abgeschlossenheit des Geschmackes in der Kunst gerechtfertigt werden könne, und inwiefern die nicht zu läugnende Antipathie der sogenannten „historischen“ Schule gegen

die „romantische" Schule in der Musik sich auf Gegenseitigkeit, Vorurtheil oder innere Berechtigung gründe. Wir wollen auch hier nicht weiter erörtern, wohin die einseitig conservative Richtung in der Musik nothwendig führen müsste, wenn durch die Regsamkeit und Begabung der Vorkämpfer der modernen Schule nicht ein sehr heilsames Gegengewicht geboten würde, um die ideale Kunstidee vor ihrem Untergang in starrem Formalismus zu bewahren. Soviel leuchtet aber aus dem Bisherigen ein, dass der, an sich schon neue Gedanke eines grossen Musikfestes in Süddeutschland, zu einem Ereigniss werden musste durch die Berufung Liszt's, zu einem Wagstück durch das Programm, welches dieser dem Feste zu Grunde legte.

Das Programm war von Liszt ebenso geistreich concipirt, als reichhaltig ausgestattet, und entfaltete in der Hauptsache die Kunstentwickelung von Beethoven bis Wagner in einem ununterbrochenen Cyclus bedeutender Kunstmomente. Man urtheile selbst, ob Liszt mit diesem Programm nicht ein Meisterstück gemacht hatte, um allen jetzt lebenden, oder in ihren Schulen noch lebensfähigen bedeutenden Meistern von verwandter Kunstrichtung gerecht zu werden, und sie in ihrer Bedeutung zur Gegenwart sowohl quantitativ als qualitativ angemessen zur Geltung zu bringen.

Der erste Concerttag, Montag den 3. October, brachte uns Folgendes:

Erster Theil.

1) Ouvertüre zu „Tannhäuser" von R. Wagner. 2) Concert-Arie von Beethoven. (Frau Howitz-Steinau.) 3) Violin-Concert von Joachim, gespielt vom Componisten. 4) Finale aus „Loreley" von Mendelsohn. (Leonore, Frau Howitz-Steinau.)

Zweiter Theil.

5) Ouvertüre zu Byron's „Manfred," von R. Schumann. 6) Festgesang aus: „Die Künstler" von Schiller, componirt von Liszt. (Die Soli gesungen von den Herren Chrudimsky, Eberius, Uetz, Hoffmann, Hauser, Oberhoffer, Bregenzer und Brulliot). 7) Neunte Symphonie mit Chor von Beethoven (die Soli: Frau Howitz-Steinau und Frau Hauser, und die Herren Eberius und Oberhoffer).

Der zweite Concerttag, Mittwoch den 5. October, bot folgende Werke:

Erster Theil.

1) Ouvertüre zu „Struensee" von Meyerbeer. 2) Arie aus „Titus" von Mozart. (Fräulein Kathinka Heinefetter.) 3) Chaconne von Bach (Concertmeister Joachim). 4) Phantasie über Motive aus den „Ruinen von Athen" von Beethoven, für Clavier und Orchester von Liszt (H. v. Bülow).

Zweiter Theil.

5) Zweiter Theil aus „Romeo und Julie", dramatische Symphonie von Berlioz. (Romeo allein, Fest

bei Capulet). 6) Arie aus dem „Prophet“ von Meyerbeer (Frl. Kathinka Heinefetter). 7) Aus „Lohengrin“ von R. Wagner: der heilige Gral, Männerscene und Brautzug, Hochzeitsmusik und Brautlied. 8) Ouvertüre zu „Tannhäuser“ von R. Wagner. (Auf Verlangen wiederholt.)

Wir sehen, dass Beethoven, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner, die Repräsentanten der neuesten deutschen Kunst, in gewählten und charakteristischen Werken, die fast sämmtlich hier noch neu waren, uns vorgeführt wurden. Joachim und v. Bülow sind ganz vorzügliche Repräsentanten der künstlerischen Virtuosität unserer Zeit. Gluck eignet sich weniger zu Concertvorträgen, weil sein Schwerpunkt auf der Bühne ruht. So fehlte nur C. M. v. Weber, von dem wir, statt der Meyerbeer'schen Arie, gern eine Concert-Arie auf dem Programm gesehen hätten, und der Höhenzug der deutschen Kunstentwickelung, soweit sie in unsere Gegenwart übergreift, ist mit kurzen aber scharfen Umrissen vorgezeichnet.

Programme machen ist eine Kunst, namentlich dann, wenn sie einem so gemischten Publikum gegenüber treten müssen, welches theils mangelndes Verständniss theils mangelnden Willen befürchten lässt, und nur zum kleinsten Theil genügend vorbereitet sein kann.

Die Aufgabe war hier auf das Beste gelöst, ohne dass man dem sehr durchdachten und entschiedenen Programm Einseitigkeit in der Tendenz vorwerfen konnte. Man hatte Bach, Mozart und den Beethoven

der ersten Periode in den Cyclus aufgenommen, während man anderseits Mendelssohn und Meyerbeer in den Bereich der Aufführungen zog, zwei Namen, welche nicht erschienen wären, wenn „Propagandamachen“ die Absicht gewesen wäre, wie von mehreren Seiten fälschlich behauptet wurde. Denn Mendelssohn ist bekanntlich durch die Dilettantenvereine (in Karlsruhe namentlich durch den Cäcilienverein), und Meyerbeer durch die Opernbühnen allenthalben bereits so eingebürgert, dass man für Beide nicht mehr zu werben braucht. Diese Namen hätte man eher vermeiden, als auf das Günstigste hervorheben müssen, wenn es sich um einseitiges Vorgehen nach gewisser Richtung gehandelt hätte. Als Tondichter der Gegenwart und Kinder der Zeit gehörten sie aber in ein consequentes Programm, welches sich die allgemeine und höhere Aufgabe stellte, die lebende Kunst der Gegenwart in ihrer Entwickelung zu zeigen.

Die künstlerischen Kräfte, welche der Ausführung dieses Planes zu Gebote standen, waren sowohl quantitativ als qualitativ sehr bedeutend. Das vereinigte Darmstädter, Mannheimer und Karlsruher Orchester bestand aus 32 Violinen, 10 Bratschen, 10 Celli und 8 Contrabässen. Die Blas- und Schlaginstrumente waren im Verhältniss ungefähr eben so stark, als das Streichquartett, weil an geeigneten Stellen die Blasinstrumente doppelt besetzt wurden. Der vereinigte Theaterchor belief sich auf 130 Stimmen, so dass die Anzahl der Mitwirkenden ungefähr 260 betrug, ohne die bereits

angeführten Damen und Herren, welche die Soli übernommen hatten.

Von so bedeutenden künstlerischen Kräften konnte man auch Bedeutendes erwarten, und durfte sich mit einem solchen Orchester wohl an die schwierigsten Aufgaben wagen. Das Karlsruher Orchester — welches wir erst vor Kurzem in einem Concert unter Berlioz Leitung in Baden-Baden kennen und schätzen lernten — zeichnet sich namentlich durch ein sehr tüchtiges Streichquartett, einige vorzügliche Bläser und sehr gutes Ensemble aus, ein Verdienst der langjährigen, energischen und künstlerischen Leitung des trefflichen Hofkapellmeister Joseph Strauss. Das Orchester besitzt im Einzelnen sehr talentvolle Solospieler von Ruf, von denen wir die Herren: Concertmeister Will und Mittermeyer (Violine), Ritter und Eichhorn (Cello), Reuter (Oboe), Wolfram (Flöte) und Schunke (Horn) in vorzüglichen Sololeistungen zu hören früher Gelegenheit hatten. Das Mannheimer Orchester unter Lachner's Direktion, und das Darmstädter Orchester, früher unter Mangold's, jetzt unter Schindelmeisser's Leitung, ward uns im Einzelnen nicht näher bekannt, doch haben unter Anderen die beiden Darmstädter Müller, der Concertmeister sowohl, wie der berühmte Contrabassist Müller, einen allgemeinen Ruf. Namentlich glauben wir, dass die Leistungen des Letzteren in Bezug auf Fertigkeit, Reinheit, Sicherheit und wahrhaft colossale Tonstärke, nicht zu übertreffen sind. Wir kennen wenigstens keinen

Contrabassisten, welcher neben den Darmstädter Müller sich stellen dürfte. Zur Unterstützung und Verstärkung waren für einzelne Instrumente noch besondere Solisten engagirt. So für die Harfenparthieen in Meyerbeer's, Berlioz' und Wagner's Compositionen, die Frau Pohl geb. Eyth (früher Harfenistin in der Karlsruher Kapelle) von Dresden, für die Bassclarinette ein Kammermusikus aus Wiesbaden, der bereits bei dem Züricher Musikfeste unter Wagner mitgewirkt hatte; unter den Cellisten bemerkten wir den ausgezeichneten Cossmann von der Weimarer Kapelle, und in Beethovens Symphonie trat sogar der gefeierte Concertmeister Joachim als Orchesterspieler an das erste Pult.

Die Generalprobe am 1. October vereinigte zum ersten Male diese sämmtlichen Orchester- und Chorkräfte zu einem Ganzen. Doch waren schon vorher mit den einzelnen Kapellen Separatproben für Chor und Streichquartett veranstaltet worden, welche Liszt zwar im Ganzen überwachte, indem er eine Rundreise nach den verschiedenen Orten unternahm, jedoch die Specialitäten den einzelnen Musikdirectoren und Concertmeistern überlassen musste. So fanden in Karlsruhe Separatproben unter Leitung des Musikdirector Wilhelm Kalliwoda, des Concertmeister Will und des sehr verdienstvollen Chordirector Krug statt. Die ganze technische Leitung des Musikfestes, den grossartigen Orchesterbau im Theater, sowie die Anordnung der speciellen Details, deren ein solches Fest so überaus viele und mühsame darbietet, hatte der Hofcapell-

meister Joseph Strauss mit grosser Umsicht und der rühmlichsten Aufopferung übernommen.

So ward denn im Einzelnen Alles vorbereitet, um ein treffliches Gelingen des Festes hoffen zu lassen. Auch die Stadt begann, in Erwartung des Kommenden, sich zu beleben und zu schmücken. Viele Fremde führte theils Neugier und Interesse, theils Beruf schon frühzeitig herbei, darunter sehr namhafte Künstler aus der Nähe und Ferne. Da das Musikfest zugleich mit einem badischen Volksfeste verbunden sein sollte, rüstete man sich auf den Hauptplätzen und Hauptstrassen der Stadt zu der allgemeinen Feier. Auf dem Schlossplatz und Marktplatz wurden Orchester, Tribünen, Pavillons, Schaubuden etc. aller Art errichtet, um der Schau- und Hörlust derer zu entsprechen, denen die ernsten Kunsthallen verschlossen bleiben würden.

Ein Comité der städtischen Behörden hatte bedeutende Anstrengungen gemacht, um das Fest zu einem reichhaltigen und allgemeinen zu machen. Das Programm versprach nebst allgemeinen Volksbelustigungen, dem Aufsteigen eines Luftballons, etc., auch ein Feuerwerk und einen Fackelzug der Bürger unter Mitwirkung des Sängerbundes, zum Schluss der Festlichkeiten. Einladungen an auswärtige Notabilitäten waren vielfach ergangen; das Theater verhiess ein musterhaftes Repertoir während der Festwoche. Die Gesellschaften „Museum,“ „Eintracht“ und „Bürgerverein“ luden sämmtliche Festtheilnehmer zu Bällen, die Schützengesellschaft zu einem allgemeinen Festschiessen ein. Zu sämmtlichen An-

stalten und Sammlungen der Residenz war von Seiten der Behörden während der Dauer des Festes freier Zutritt gestattet, und zur Erleichterung des Verkehrs ward überdies der Fahrpreis auf der badischen Staatseisenbahn für alle, das Karlsruher Fest Besuchenden, auf die Hälfte ermässigt. Triumphbogen, Guirlanden, Kränze, Fahnen etc. bezeigten den freudigen Antheil, welchen die Bewohner der Residenz an dem Feste nahmen. Die ganze Stadt hatte ein reiches Festgewand angelegt, um dadurch auch äusserlich die hohen Intentionen des allverehrten Regenten zu ehren, welcher das vereinigte Musik- und Volksfest mit fürstlicher Freigebigkeit ins Leben gerufen hatte.

II.

Der erste Concerttag des Musikfestes, am 3. October.

Der Morgen des 3. October versammelte ein glänzendes Auditorium in den geschmackvollen Räumen des neuerbauten Theaters, welches an diesem Tage seine eben erst vollendeten, eleganten Foyers zum ersten Male dem Publikum öffnete. Alle Räume, selbst das für die Zuhörer eingerichtete Opernorchester, waren im echten Sinn des Wortes gefüllt.

Die fürstlichen Logen und Hoflogen waren ausserordentlich glänzend besetzt. Seine Königliche Hoheit der Regent befanden Sich mit dem Grossherzog von Hessen in Ihrer Loge; in den benachbarten Hoflogen nahmen die Grossherzogin von Hessen und die Markgräfin Wilhelm, die Herren Markgrafen Wilhelm und Maximilian, sowie die jungen Prinzessinnen Platz; die anderen Hoflogen wurden von dem hohen Gefolge eingenommen. In der Mittelloge befanden sich die Frau Fürstin von Wittgenstein mit Prinzessin Tochter. Den

ersten Rang füllten die haute volée und das vollständig versammelte Offiziercorps der Residenz. Der Glanz der Uniformen, die Eleganz der Toiletten, und das volle Haus boten den brillanten Anblick eines théâtre paré an hohen Festtagen.

In den übrigen Räumen war ein höchst mannigfaltiges Publikum vereinigt. Ganz Baden, Würtemberg, die bayrische Pfalz, der Elsass, die Schweiz, selbst Norddeutschland hatten ihr Contingent von Musikern, Musikfreunden und Neugierigen abgesandt, um theils zu hören und zu lernen, theils zu berichten oder zu Gericht zu sitzen. Denn viele auswärtige Journale hatten ihre Correspondenten und Berichterstatter, nach Karlsruhe abgesandt. Sie hatten sich, nach alter Sitte, im Parterre und Orchester vertheilt.

In der Fremdenloge und den übrigen Logen bemerkten wir viele Kapellmeister und Musikdirektoren, namentlich: Schindelmeisser, Mangold und Tescher aus Darmstadt, Benedict aus London, Kücken aus Stuttgart, Wehner aus Göttingen, Reiter und Walter aus Basel. Noch viele andere, uns nicht persönlich bekannte Musikdirektoren und Musikkenner, aus Freiburg, Heidelberg, Mannheim, Frankfurt, Mainz, Constanz, Kaiserslautern, Strassburg, Mühlhausen etc. waren anwesend, darunter auch der bekannte musikalische Schriftsteller, Graf Durutte aus Metz. Kantoren und Lehrer hatten sich aus hundert kleinen Orten versammelt, um die seltene oder noch nie gebotene Gelegenheit, einem

grossen Musikfeste von solchem Gehalt beizuwohnen, nach Kräften zu benutzen. Auch sehr bedeutende Virtuosen und Componisten hatten sich in grosser Anzahl eingefunden. Wir heben daraus Rosenhain, Krüger und Ehrlich aus Paris, Ernst aus Baden-Baden, Remény, Pruckner und Cornelius aus Weimar hervor. Viele Andere mögen uns entgangen sein.

Das übrige Publikum war hauptsächlich durch Beethovens neunte Symphonie und den vorausgegangenen Ruf der Wagner'schen Werke angezogen worden, wenn überhaupt ein specieller Grund für sein Erscheinen vorhanden war. — Einige junge Damen gestanden jedoch dem Referenten sehr naiv, sie seien eigentlich nur gekommen, um den berühmten Liszt dirigiren zu sehen. Auch ein höchst respectabler Grund, gegen den nicht das Geringste einzuwenden sein dürfte!

Das Arrangement des Orchesters war ausgezeichnet. Der ganze Orchesterbau befand sich hinter dem Theatervorhang auf der Bühne, die durch eine, den architectonischen Verhältnissen des Hauses entsprechende Dekoration, in einen geschlossenen Concertsaal verwandelt war, der von fünf Gaskronleuchtern brillant erleuchtet wurde. Das ganze Orchesterpersonal stimmte die Instrumente in Nebenzimmern hinter der Bühne, so dass das Ohr durch die bekannten Misstöne nicht beleidigt wurde, welche nach alter Unsitte gewöhnlich erst die Zuhörer peinigen, bevor sie ihnen die musikalischen Genüsse bieten.

Als der Vorhang geräuschlos sich erhob, bot dem Auge eine imposante musikalische Masse sich dar, welche zum Anfang schon vollständig gerüstet stand. Der Orchesterbau war terrassenförmig angelegt, vor dem Orchester war ein grosser Raum ohne Sitze für das (im Anfang noch unsichtbare) Chorpersonal bestimmt; der erhöhte Standpunkt des Dirigenten befand sich auf einer isolirten Tribüne vor dem Orchester. Liszt stand bereits an seinem Directionspult mit gehobenem Taktstock, und das Concert begann augenblicklich, sobald der Vorhang sich gehoben hatte.

Nicht würdiger konnte das Musikfest eröffnet werden, als durch die Tannhäuser-Ouvertüre Richard Wagners, ein Meisterwerk der modernen Instrumentalkunst, voll Glut der Phantasie und Pracht der sinnlichen Erscheinung. Hier ertönten ihre Klänge zum ersten Male — uns waren sie schon langjährig befreundete und heimische Töne. Doch hatten wir noch nie eine so ganz ausgezeichnete Ausführung der Ouvertüre gehört. Sie gelang tadellos. Die Violinfiguren zeigten einen nie gehörten Schwung und ein imposantes Unisono; alle Einsätze waren vollstimmig und energisch; alle Instrumente klangvoll und charakteristisch. Sämmtliche Mittelstimmen kamen zur vollsten Geltung, sogar der, nur selten vernommene herrliche Gang der Hörner im Schlussgesang. Dieser letztere brauste mit doppelter Besetzung der Blasinstrumente wahrhaft gigantisch einher zwischen den stürmischen Wogen der Saiteninstrumente. Durch Liszt's künstlerische Auf-

fassung kam auch der, so nothwendige und doch nur selten gehörte wechselnde rythmische Schwung in das Tempo der Ouvertüre, deren Charakter eine Steigerung oder Mäsigung der einzelnen Parthieen absolut erfordert, und doch aus Mangel an tieferer Einsicht nur so selten erhält.

Diese grossartige Ouvertüre hat das eigenthümliche Schicksal, von der Kritik der „absoluten Musiker" fortwährend angefeindet, aber dennoch von dem gesammten gebildeten Publikum mit immer wachsender Theilnahme, ja mit Enthusiasmus aufgenommen zu werden. Ein Theil der gegnerischen Kritik warf bei der gegenwärtigen Aufführung diesem Instrumentalwerk Unklarheit und Unverständlichkeit vor, während ein anderer Theil im Gegensatz gerade behauptete, sie sei zu klar, zu wenig „gearbeitet" zu „trivial", und deshalb nur für das grosse Publikum berechnet. Andere waren damit noch nicht zufrieden, und versuchten sogar, die Musik von Seite des „moralischen" Gehaltes anzugreifen. Dies zeigt allerdings von einer Absichtlichkeit und Gezwungenheit, welche auf den Werth eines Kunsturtheiles keinen Anspruch machen kann. Denn wollte man eine derartige Auffassung in der Kunst überhaupt gelten lassen, so wäre jede, das verwöhnte Auge der Gegenwart verletzende Antike, jede, dem modernen Gefühl nicht genehme Darstellung der bildenden Kunst zu verbannen, und wir gelangten schliesslich dahin, jede künstlerische Darstellung des Reinmenschlichen in Wort, Bild und Ton zu verdammen, und für die bildende Kunst nur Hei-

ligenbilder, für die Musik nur Kirchenmusik als zulässig zu betrachten! — —

Berechtigter ist noch die Frage, ob in der Wagnerschen Ouvertüre die angewandten Kunstmittel mit dem beabsichtigten Zweck in vollkommener Harmonie stehen. Wir müssen das absolut bejahen, da wir nicht einsehen können, wie die künstlerische Darstellung des gewählten Objektes lebendiger, wahrer und plastischer erreicht werden könnte. Bis jetzt ist Wagner noch von Keinem übertroffen worden in der Glut der Farbengebung, in der Lebendigkeit, Wahrheit und Natur der Darstellung. „Gelehrt" im hergebrachten Sinne des Wortes, ist die Ouvertüre allerdings nicht, sie kann und soll es auch nicht sein. Dies hiesse von Wagners Intentionen so weit als möglich sich entfernen, da ihm die Instrumentalmusik nichts Absolutes, sondern immer nur ein Sekundäres ist, ein Mittel zur Darstellung bestimmter Ideen, nicht der letzte und einzige Kunstzweck selbst. Deshalb darf auch diese Ouvertüre als kein abgeschlossenes, isolirtes Ganze betrachtet werden — obgleich sie selbst als solches, als rein symphonische Composition, schön ist. Sie kann, von dem Drama getrennt, ihren vollen Werth nicht erhalten und von Denen nicht vollkommen verstanden und bewundert werden, die das Drama, dessen herrliches Resumé sie ist, nicht kennen. Deshalb hat auch Wagner für nöthig gefunden, der Ouvertüre für ihre Aufführung im Concertsaal — der sie voraussichtlich nicht

ausweichen konnte — ein erläuterndes Programm mitzugeben, um ihr Verständniss möglichst anzubahnen*).

Wagner wendet sich hier, wie in allen seinen Kunstwerken, nur an die gesunde, unverfälschte Natur, oder, wie er selbst sagt: „an die volle Unbefangenheit „des rein menschlichen Herzensgefühles; an die Kritik „der gesunden Vernunft: nämlich des Verstandes, der „mit Bewusstsein keinen Augenblick, als seinen fortgesetzten Ernährer, das gesunde Gefühl aufgiebt, — „somit nicht an die kritische Routine der alten, vom „Gefühle losgeschraubten Methode, sondern an die „durchaus unroutinirte Anschauung des gebildeten „Menschen."

Durch das Verbannen des leeren Formalismus mit seinen Consequenzen, der Gefühlsverwirrung, Geschraubtheit oder Unverständlichkeit, erreicht gerade Wagner das, was hundert Andere, und namentlich seine Gegner, mit allem Formelwerk, mit aller „Kunst" und „Arbeit" eben nicht erreichen: eine durchgreifende, mächtige und fortreissende Wirkung des einheitlichen Kunstwerkes. Auch in Karlsruhe ward das Publikum von dieser Musik mächtig ergriffen, ohne sich das „Wie" und „Warum" noch bewusst sein zu können. Aber die Ouvertüre zündete, wie überall, und zwar so, dass sie auf allgemeines Verlangen zum Ende des

---

*) Wir haben das Programm im Anhang unter No. I. beigefügt, wie es in dem Programm zum Karlsruher Musikfeste enthalten war.

zweiten Concertes wiederholt werden musste, und das zweite Mal zu noch enthusiastischerem und selbstbewussterem Beifall hinriss.

Die Concert-Arie von Beethoven („Ah perfido!"), welche auf die Ouvertüre im ersten Concert folgte, und von Frau Howitz-Steinau recht brav gesungen wurde, konnte uns an diesem Orte kein besonderes Interesse erregen. Diese Composition gehört der früheren Periode Beethoven's an, in welcher dieser Riesengeist sich noch zu sehr den conventionellen Fesseln fügte, welche der Freiheit der Conception hinderlich sein mussten, und wodurch die geistige Tiefe der Auffassung nicht erreicht werden konnte, welche uns in Beethoven's späteren Compositionen so mächtig ergreift. Diese Arie war die eigene Wahl der Sängerin. Sollte es nun einmal eine Concertarie sein, so wäre eine von den Weber'schen uns lieber gewesen, da diese im Verhältniss noch wenig gekannt sind. Auch eine Gluck'sche Arie, deren mehrere sich zum Concertvortrag sehr wohl eignen, war mehr am Platz. Die Ausführung der Frau Howitz-Steinau war der Aufgabe zwar entsprechend, aber ohne besonders zu erwärmen. Die Arie ist zu oft gesungen worden, um ihr noch eine neue Seite abgewinnen zu können.

Um so höheres Interesse bot Joachim's Violin-Concert, und zwar in doppelter Hinsicht. Ueber Joachim als ausübenden Künstler ist kaum noch etwas zu sagen. Er ist zu allseitig anerkannt und

berühmt, um hier noch besonders darauf aufmerksam machen zu müssen. Vollendeter Meister seines Instrumentes, vereinigt er die Vorzüge aller jetzt lebenden Geiger, ohne ihre Fehler zu besitzen. Die Kraft, Fülle, Reinheit und Gleichmässigkeit seines edlen Tones ist in der Gegenwart unübertroffen. Joachim überwältigt alle Schwierigkeiten mit Leichtigkeit, und spielt trotzdem mit der erhabensten Einfachheit. Er verschmäht alle Charlatanerie und Effecthascherei, und ist gross in seinem unerreichten Seelenadel, in seiner echten Künstlerruhe. Klassisch und modern zugleich, gilt er uns als Repräsentant der höchsten und edelsten Virtuosität unserer Zeit. Das echte, wahre Violinspiel aller Zeiten ist in ihm repräsentirt, ward durch ihn der Gegenwart erhalten und geht mit ihm einer grossen Zukunft entgegen.

Joachim machte sich uns aber zugleich als schaffender Künstler bekannt, durch das von ihm componirte Concert, zu dem man ihm Glück wünschen muss. Er fasst den Begriff eines Concertes nicht im virtuosen, sondern im Beethoven'schen Sinne auf, und giebt ein symphonisches Ganze, bei welchem die Sologeige den würdigsten Platz einnimmt, indem sie organisch eingearbeitet ist. Durch diese orchestrale Behandlung erreicht er einen vortrefflichen Gesammteindruck, bei welchem der Solist allerdings vielmehr zurücktritt, als man bei Concerten sonst gewohnt ist, weil er nur als Theil zum Ganzen wirkt. Das Concert besteht nur aus einem Satz, aber mit wechselndem

Tempo, so dass es in der That alle Elemente eines mehrsätzigen Concertes, das Charakteristische des Allegro, Andante, Scherzo und Finale in sich schliesst. Diese einzelnen musikalischen Gedanken sind so geistvoll verbunden und in einander gearbeitet, dass allerdings das grosse Publikum beim ersten Hören der herrlichen Architektur nicht folgen kann. Aus diesem Grunde ist das Concert nicht „dankbar“, im trivialen Sinne, aber desto mehr künstlerisch und lebensfähig.

Wir finden gerade hierin den sichersten Beweis für das reine Schaffen und edle Wollen dieser echten Künstlernatur. Sollen wir die Compositionsweise Joachim's noch näher bezeichnen, so finden wir in ihr am Meisten innere Verwandtschaft mit Schumann, aber eine so selbstständige und ungezwungene, dass man fühlt, hier walte nur die freieste, innere Sympathie zu der instrumentalen Kunst dieses Meisters. Wir sehen daher in Joachim zwei, bis jetzt nur getrennt zur künstlerischen Geltung gekommene Elemente, auf das Glücklichste vereinigt. Wir finden in ihm zum ersten Male einen vollendeten Violin-Virtuosen, welcher als Componist sich auf das Würdigste an die hervorragendsten Meister der modernen Instrumentalkunst anschliesst. Darum wird mit Joachim den Violinconcerten ein ganz neues Feld und eine überraschend neue Richtung eröffnet. Möge er unermüdet und unbekümmert um zweifelnde Stimmen, fortbauen, und er wird reiche Früchte für die Zukunft ernten. Dass Joachim überhaupt als Instrumentalcomponist noch Bedeutendes

leisten wird, hört man augenblicklich heraus. In der Behandlung der Ouvertüre und Symphonie, wie in der, der Violinconcerte mit Orchester, muss er sich einen Namen erringen vom reinsten Klange, wenn er seinem innern Zuge ungestört folgt. Bei seiner Jugend breitet sich eine Zukunft vor ihm aus, die zu der beneidenswerthesten gehört, da in ihm die seltensten und sich so oft widersprechenden Elemente, auf das glücklichste vereinigt sind.

Trotzdem, dass die Composition in ihren Intentionen vom Publikum noch nicht recht erfasst werden konnte, war dennoch der Beifall, den Joachim errang, ein enthusiastischer. Es konnte auch nicht anders sein, da die Gewalt des in ihm lebenden und schaffenden Kunstgenius von jedem Hörer mit zwingender Nothwendigkeit die vollste Anerkennung erringen muss. Joachim ward schon bei seinem Auftreten lebhaft empfangen, und am Schluss stürmisch gerufen.

Das hierauf folgende Finale aus „Loreley" von Mendelssohn ward unter den Ensemblestücken dieses ersten Concertes vom Publikum am wärmsten aufgenommen, und am meisten ausgezeichnet. Allerdings war die Ausführung vortrefflich, die Chöre wurden tadellos ausgeführt und das Ensemble von Chor und Orchester war wahrhaft imposant durch Kraft, Einheit und Wohlklang. Auch die Parthie der „Leonore" ward von Frau Howitz-Steinau mit vieler Wärme, mit dramatischem Leben und ansprechenden Stimmmitteln zur Darstellung gebracht. Die Stimme dieser recht

begabten Sängerin ist nicht gross und hervorragend, aber Frau Howitz-Steinau ist eine sehr musikalische und wohlgeschulte Sängerin, deren Vorzüge in dem leichteren Genre der lyrischen Oper besonders zur Geltung kommen müssen. Zu hochtragischen Parthieen dürften ihre Kräfte nicht ausreichend sein, aber im colorirten Gesang, in der italienischen Oper und namentlich in Concertvorträgen wird Frau Howitz-Steinau an ihrem Platze sein. Auf eine universelle Begabung für den dramatischen Vortrag lässt die Ausführung von Mendelssohn's „Loreley" nach unserer Meinung deshalb nicht schliessen, weil wir diese Parthie weit mehr für den Concertvortrag als für die Bühne geeignet halten.

Aus diesem Finale Mendelssohn's Begabung zur Oper folgern zu wollen, erscheint uns nicht nur gewagt, sondern auch übereilt. Man hat sich zwar bemüht, in diesem Fragment sogar „die ersten Vorboten der Zukunftsoper" zu finden — doch ist dies eine Auffassung, gegen welche Mendelssohn jedenfalls ebenso entschieden protestirt haben würde, als sich die sogenannten Zukunftsmusiker dagegen verwahren dürften. Wir können in diesem, nach Mendelssohn's bekannter Weise gearbeiteten Chorwerk, keinen erheblichen musikalischen Fortschritt, keine Erweiterung der Form entdecken. Das Finale ist wohlklingend und elegant gearbeitet, klar und einfach gegliedert, in einzelnen Momenten sehr wirksam und nicht ohne dramatische Effekte — namentlich in dem

Andante der Leonore (Fis-moll, 12/8), in den kurzen Antworten des Chores in derselben Nummer, und vorzüglich in dem kleinen Chorsatz — mit dem Eintritt des unisono C nach dem H-dur-Accord:

Sollst dein Herz zum Lohn uns geben,
Sollst uns opfern deine Liebe!
Braut des Rheines sollst du werden,
Braut des Rhein's im Felsenschloss.

Dies sind hervorragende Momente, deren Wirkung leider durch andere bedeutend geschwächt wird, die Nichts weniger als glücklich zu nennen sind. So namentlich der ganze erste „Chor der Wassergeister,“ der, ganz verschieden von Mendelssohn's gewöhnlicher Behandlung derartiger Geisterchöre, nicht einmal charakteristisch genannt werden kann, und worin die Stellen:

Vom Drachenfels, vom Wolkenstein!

— so wie der Schluss —

Ein Menschenbild,
Dem vom Aug' die Thräne quillt!

und später die Frage der Geister, (mit der grossen Trommel):

Rede, rede!
Was ist dein Begehr?

eine fast tragi-komische Wirkung machen. Für ebenso verfehlt halten wir das Motiv der Leonore:

Vergeltung! Rache!
Für meine Liebe hat er mich zertreten,
Weil ich ihm Alles gab,
Däucht' ich ihm Nichts! etc. —

ein Motiv, aus dessen harmloser Melodie kein Mensch, ohne die Worte genau zu verstehen, den Sinn nur im entferntesten heraus hören könnte, den der Dichter hineinlegte. Das Gleiche gilt für den lärmenden Schluss von den Worten an:

Wie ich den Schleier hier zerreisse,
So sei zerrissen meine Liebe!

worin, trotz der grossen Trommel und Cymbalen, weder Kraft, noch dramatische Steigerung, noch eine engere geistige Verbindung zwischen Wort und Ton von uns entdeckt werden konnte.

Diese erwähnten Stellen streifen so nahe an das Triviale, dass man sich verwundert fragen muss, wie der feingebildete Mendelssohn sich herablassen konnte, dem rein äusserlichen Effekt solche Concessionen zu machen. Die äussere Textur des musikalischen Produktes überwiegt hier den Gedankenreichthum, und lässt wiederholt eine geistige Leere durchblicken. Was in der Composition aber wirklich Vortreffliches und Wirkungsvolles ist, namentlich die schöne klangvolle Instrumentation, findet sich bereits in der „Walpurgisnacht," in der „Athalia" und „Antigone," so dass von neuen Gesichtspunkten wohl nicht die Rede sein kann.

Wir würden diese Bemerkungen, aus Achtung vor Mendelssohn's Talent und in Anerkennung seines wohlthätigen Einflusses auf die Concert- und Kirchenmusik, gern unterdrückt haben, wenn seine enthusiastischen Anhänger nicht die Opposition herausforderten, indem sie ihn absolut zu einem dramatischen Compo-

3*

nisten machen wollten, der er entschieden nicht ist. Zugleich gelten diese Ausstellungen Denen, welche im Uebermass der Verehrung dieses Finale als „die Perle des Karlsruher Programmes“ bezeichneten. Sie sind nur insofern dazu berechtigt, als man ihnen den Vorzug eines eigenthümlichen Geschmackes nicht absprechen kann, sowenig als die Kritik ihnen Vortreffliches, aber ihrem Geschmack nicht Zusagendes, oktroyiren will. — —

Die Aufnahme der „Loreley“ von Seiten des Publikums war eine so vortheilhafte, wie sich erwarten liess. Bei so harmonisch einfach basirter, so correkt durchgeführter und wohlklingender Arbeit, wie sie Mendelssohn stets darbietet, kann ein Ermüden oder Unbehagen von Seiten Derer nicht eintreten, welchen der sinnliche Wohlklang näher steht, als der musikalische Gedanke. Das Finale war überdies eine willkommene Gabe dieses feingebildeten und immer noblen Musikers für die grosse Anzahl seiner Verehrer und Anhänger. Einen überwältigend grossartigen Eindruck kann aber die Composition nicht erzielen, trotz des bedeutenden Instrumentalaufwandes. den Mendelssohn gerade hier so freigebig spendet und dabei Mittel nicht verschmäht, die ihm sonst fremd sind.

Demungeachtet war es höchst dankenswerth, dass diese Composition Mendelssohns uns hier zu Gehör gebracht wurde, weil sie bei geringem Umfange ein abgeschlossenes Ganze bietet, die Mendelssohnsche Kunst prägnant zur Anschauung bringt, und auf

das nicht tiefer eingehende Publikum seine Wirkung nie verfehlen wird.

Schumann's Ouvertüre zu Byrons Manfred, welche den zweiten Theil des Concertes eröffnete, ist ein herrliches Werk, voll Kraft, Gedankenreichthum und Poesie, das man zu dem Besten zählen muss, was Schumann an Instrumentalwerken geschaffen hat. Unter seinen Ouvertüren nimmt sie offenbar den ersten Rang ein, sie verbindet jugendlichen Schwung mit Ernst und Reife, echt künstlerische Conception mit masvoller Durchführung auf seltene Weise. Als ein Werk von reinstem Seelenadel und wärmster Empfindung nehmen wir keinen Anstand, diese Ouvertüre den Beethoven'schen an die Seite zu stellen, mit denen sie in mehr als einer Beziehung die innigste geistige Verwandschaft zeigt, ohne im geringsten äusserlich an ein Vorbild sich zu lehnen. Schumann's innerster und edelster Kern, sein entschiedener Beruf zur Instrumentalmusik, zeigt sich in dieser Ouvertüre wieder so glänzend, dass wir in Zukunft sicher noch Grosses und Herrliches nach dieser Richtung hin von ihm zu erwarten haben.

Schumann ist ein Künstler, der seinem Genius niemals untreu geworden, und in seinem Streben auch nie erlahmt ist, obgleich man in neuerer Zeit das öfters behauptet hat. Es haben bei ihm, wie bei jedem rastlos schaffenden Künstler, produktivere und glücklichere Perioden mit weniger erfolgreichen abgewechselt — als bahnbrechenden Künstler gebührt ihm aber immer

eine der rühmlichsten Stellen in der Kunstgeschichte der Gegenwart. Er gilt uns als hervorragender Repräsentant der, dem deutschen Geiste so eigenthümlich entsprungenen und so innig verwachsenen Instrumentalmusik in ihrer specifischen Entwickelung. Dass Schumann's künstlerische Gestaltungskraft noch keineswegs erlahmte, konnte nicht trefflicher bewiesen werden, als durch diese Ouvertüre, seinem hundert und fünfzehnten Werk!

Der Eindruck dieser Ouvertüre ist ein so wohlthuend harmonischer, dass wir Alle diejenigen nur aufrichtig bedauern können, welche in Verkennung der reichen und edlen Natur Schumann's nur seine Mängel aufzusuchen sich bemühen, ohne seine Vorzüge schätzen zu können. Wer die Entwickelung dieses Componisten nicht von Anfang an verfolgt, und seine Erscheinung überhaupt nicht im Zusammenhang mit Verwandtem und ihm Vorangegangenen — namentlich in seinen Beziehungen zu Beethoven, Schubert und Chopin — erfasst hat, ist allerdings eines freien Urtheils über Schumann's Bedeutung nicht fähig. Doch ist gewiss, dass Schumann, trotz aller Opposition, in immer grösseren Kreisen des Publikums sich Anerkennung erringt. Einzelne seiner Instrumentalwerke haben sogar in Nordamerika wiederholte Aufführungen erlebt. Schumann's phantasiereiche Klavierwerke, seine köstlichen Lieder, seine trefflichen Werke für Kammermusik, seine vier Ouvertüren und vier Symphonien, endlich seine „Péri“ und andere Chorwerke sind in Norddeutsch-

land längst eingebürgert. Vieles darunter ist bereits populär geworden, im besten Sinne des Wortes. Im Süden hat man bis jetzt wenig Versuche gemacht, ihn in umfassender Weise einzuführen, doch wenn seine ausgezeichneteren Werke auf entsprechende Art zur Darstellung gelangen, erringen sie fast immer ein neues Terrain. So ist es Thatsache, dass durch die höchst gelungene Aufführung seiner Ouvertüre während des Musikfestes, ihm die Anerkennung manches denkenden Musikers gewonnen wurde, obgleich der Beifall des Publikums mit dem Werth der Composition noch keinen Schritt hielt, weil man den geistigen Gehalt dieses Werkes bei einmaligem Hören nicht genügend erfassen konnte.

Wir kommen jetzt zu Liszt's Cantate, dem Festgesang aus „die Künstler" von Schiller, für Männerchor und achtstimmiges Männersolo, mit Harmoniebegleitung. Wir haben hier zunächst zu bemerken, dass dies die schwierigste Composition für Gesang ist, die wir kennen, und zugleich die gewagteste, weil man sie nur einem vollkommen und gleichmässig gebildeten musikalischen Publikum vorlegen kann. Insofern war Liszt's Wahl keine ganz glückliche; die Cantate ging auch trotz ihrer Schönheiten ohne Wirkung vorüber — eine ganz natürliche Folge des zu grossen Vertrauens auf ein musikalisches Verständniss und eine künstlerische Vorbildung, welche nicht einmal die anwesenden sogenannten Kunstverständigen und Kritiker, viel weniger die Massen dem Werke entgegen bringen wollten oder konnten.

Es ist über diese Composition so entsetzlich viel Ungereimtes gesagt worden, dass man daran wieder recht deutlich erkennen konnte, wie rath- und hilflos ein grosser Theil der musikalischen Kritik herumirrt, wenn ihr eine Erscheinung entgegentritt, für welche der gewöhnliche Massstab nicht mehr ausreicht. Denn Liszt's Compositionen sind der Ausdruck seiner eigenthümlichsten Subjectivität, die das Recht einer freien, selbstständigen Entfaltung mit grösster Energie in Anspruch nimmt, und mit eiserner Consequenz festhält.

Der einzig gerechte Vorwurf, den man der Cantate machen kann ist, dass sie nicht rein gesangsmässig, sondern mehr intrumental gedacht sei. Liszt muthet der Biegsamkeit und Sicherheit der Stimme in Bezug auf Vorhalte, Ausweichungen, enharmonische Verwechselungen etc. zu viel zu, und kann deshalb bei der Wiedergabe seines Werkes jene absolute Reinheit und Sicherheit des Vortrages nicht erzielt sehen, welche unzweifelhaft erforderlich ist, um diesem Werk in seinem verschlungenen, kunstvoll und geistreich angelegten Bau folgen zu können. Dadurch geschieht es, dass die Composition zu einer weit geistvolleren als klangvolleren geworden ist, obgleich sie dem musikalisch vollkommen gebildeten Sänger nichts Unmögliches, und dem musikalisch feinen Ohr nichts Unerhörtes, wenn auch sehr Ueberraschendes und Frappirendes bietet. Unrein gesungen, wie das Werk trotz vieler Proben noch immer wurde, (und trotzdem, dass zur Unterstützung des Gesanges noch ein kleines Positiv

von drei Registern beigegeben war) konnte man natürlich zu keinem Gesammteindruck gelangen und war öfters darauf angewiesen, die Intention mehr herauszufühlen, als herauszuhören.

In der Generalprobe ging das Werk bedeutend besser; wir haben es auch in den übrigen Proben mit Aufmerksamkeit verfolgt und ihm bei jedesmaligem Hören neue interessante Seiten abgewonnen, obgleich wir schon im Voraus eines geringen Erfolges auf das Publikum gewiss sein mussten. Denn die allerdings sehr weit gesteigerte Anhäufung von scharf accentuirten Wirkungen, die dicht nebeneinander gelegt sich gegenseitig rasch verdrängen, rauben dem noch nicht orientirten Ohr die erwünschten Ruhepunkte, und jene beliebte Selbstbeschaulichkeit und Sicherheit, welche namentlich Mendelssohn in hohem Grade bietet, und deshalb auch nicht in Gefahr kommt, vom Publikum missverstanden zu werden.

Liszt's Werk bietet die Erscheinung eines, bis zum Höchsten gesteigerten musikalischen Ausdruckes, und eines fast nervös verfeinerten Anschliessens der Form an den Inhalt dar, welches zu fein pointirt ist, um sogleich allenthalben klar zu erscheinen, so dass mitunter die Grenzlinien des Schönen auf Kosten des Wohlklanges allerdings überschritten werden, aber nicht, weil sie vom Componisten vornehm vernachlässigt würden, sondern weil der Genius hier mit den beengenden Fesseln ringt, welche das Endliche der Erscheinung dem Unendlichen im Künstler so oft anlegt.

Man hat daher nicht Unrecht, wenn man diese Klänge, als dem Hörer fremdartig, und wie in einer eigenen Welt entstanden, bezeichnet, denn ein ganz gewaltiger Geist ergeht sich hier im freien, nur sich selbst regelnden Erguss der reichsten Phantasie.

Liszt hat folgende prachtvolle Verse des Schiller'schen Gedichtes zu seiner Composition gewählt:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit Euch! Mit Euch wird sie sich heben!
Der Künste heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Oceane
Der grossen Harmonie!

Von ihrer Zeit verstossen, flüchte
Die ernste Wahrheit zum Gedichte,
Und finde Schutz in der Camönen Chor.
In ihres Glanzes höchster Fülle,
Furchtbarer in des Reizes Hülle,
Erstehe sie in dem Gesange,
Und räche sich mit Siegesklange
An des Verfolgers feigem Ohr.

Der freisten Mutter freie Söhne
Schwingt Euch mit festem Angesicht
Zum Strahlensitz der höchsten Schöne!
Um and're Kronen buhlet nicht!

Auf tausendfach verschlung'nen Wegen
Der reichen Mannichfaltigkeit
Kommt Euch umarmend dann entgegen
Am Thron der hohen Einigkeit!

Auf die Einzelheiten der Ausführung näher einzugehen ist erst möglich, wenn dieses, bis jetzt nur im Manuscript vorhandene Werk, im Druck vollendet vorliegt. — Dies wird in nächster Zeit geschehen, und zwar wird, wie wir hören, der Componist nach der Erfahrung dieser ersten Aufführung, einige entsprechende Veränderungen vornehmen. Namentlich soll der Cantate die Begleitung des vollen Orchesters gegeben werden, wodurch der doppelte Vortheil erreicht wird, dass die Sicherheit und Reinheit der Sänger, durch Unterstützung der vollen Instrumentation, leichter erzielt werden kann, während anderntheils die Composition an Wirkung bedeutend gewinnen muss, da sie vielfache Veranlassung zu den reichsten Instrumentaleffekten schon jetzt darbietet.

Wir müssen Liszt's Idee einer erweiterten Ausführung und Veröffentlichung dieses Werkes aus vollster Ueberzeugung beistimmen. Es wäre nur verwerflich, wenn ein wahrhafter Künstler durch momentan geringe Erfolge seiner Bestrebungen sich entmuthigen, oder von seinem eigenthümlichen Wege abbringen liess. Denn in der Ausdauer und unbekümmert freien Produktion besteht eben der Prüfstein des Genius. Nur ein Schwacher und Unselbstständiger macht dem Zeitgeist und

der Mode Concessionen in der Kunst. Dies beweisen durch die entschiedenste Consequenz in ihrem Streben die hervorragendsten musikalischen Erscheinungen unserer Zeit, welche gerade darum am Meisten angefeindet werden, weil sie die meiste eigene, selbstständige Schöpferkraft besitzen.

Ihnen Allen, und hier namentlich Franz Liszt, rufen wir mit freudiger Anerkennung die Worte Schiller's aus den „Künstlern" zu:

Erhebet Euch mit kühnem Flügel
Hoch über Euren Zeitenlauf!
Fern dämmre schon in Eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf!

Bei Einem sind diese prophetischen Worte auf's Herrlichste erfüllt worden, bei dem unerreichbaren Beethoven! In seinem Geiste leuchtete

„Das kommende Jahrhundert auf,"

und seine Werke schweben

„Hoch über unserm Zeitenlauf."

Das bringt vor Allem seine neunte Symphonie mit Chor lebhaft zur Anschauung, das tiefsinnigste und „in seiner grossen Eigenthümlichkeit und noch „gänzlich unnachgeahmten Neuheit" einzig dastehende Meisterwerk Beethoven's. Es darf uns nicht verwundern, dass, wie die Erfahrung wiederholt zeigt, die Ansichten über die neunte Symphonie noch immer bedeutend divergiren. Noch immer wird uns demonstrirt,

dieses Meisterwerk sei unklar und verworren, die Symphonie sei kein Ganzes, leide an Formmängeln, habe die Grenzen der Kunst überschritten u. s. f. — weil Beethoven mit diesem Werke seiner Zeit „im kühnen Fluge“ so weit vorauseilte, dass erst einem nachgebornen Geschlecht die Ahnung, und endlich das allmählige Verständniss dieses „wundervoll bedeutsamen Kunstwerkes“ vorbehalten sein konnte.

Alle Diejenigen, welche einen musikalischen Fortschritt der Gegenwart principiell läugnen, und das einzige Heil der Musik in der „Umkehr“ suchen, können und dürfen consequenter Weise dieses hundert fünf und zwanzigste Werk Beethovens nicht anerkennen, weil sonst ihr ganzes dogmatische Gebäude erschüttert würde. Deshalb bildet die neunte Symphonie Beethovens den Gegenstand eines, schon seit zwanzig Jahren geführten Streites, und zugleich den äussersten Grenzpunkt, an welchem die alte und neue Schule sich feindlich scheiden, — Jene, um auf dem historischen Boden früherer Perioden sich zu verschanzen, diese, um auf den, von Beethoven eröffneten Wegen, einem neuen Ziele entgegen zu eilen. Die moderne Schule findet in der neunten Symphonie ihren Ausgangspunkt, betrachtet sie als ersten Schritt auf ein neues Gebiet, und basirt auf dieser ihre Eroberung der erweiterten Kunstformen.

Mögen die, welche sich selbst ironisirend, sich zu den „beschränkten Köpfen“ zählen, Beethoven die ästhetische Berechtigung zu diesem Kunstwerk auch

absprechen: die innere Berechtigung dazu dem tiefsinnigsten und gewaltigsten aller Tonschöpfer absprechen zu wollen, wird wohl Keinem einfallen! Beethoven — den bis jetzt kein Anderer zu überholen vermochte — ging in seinen künstlerischen Offenbarungen überhaupt nicht auf Herstellung solcher Kunstwerke aus, die den Ansprüchen einer „abstrakten Aesthetik" Genüge leisten sollten. Ihm war es nur um die Aussprache seines Innern, um Mittheilung seiner reichen Gedankenwelt zu thun, und hier konnte und musste er mit seiner ureigenen Schöpferkraft nur der Divination des eigenen Genius folgen. Er durfte wohl der Aesthetik eigene Gesetze vorschreiben, aber die abstrakte Aesthetik konnte ihn nimmermehr in „absolute" Formen schmieden. Darum kann dieser Michel Angelo der Musik weder zur Schulbildung empfohlen werden, noch zur gedankenlosen Nachahmung für Kunsthandwerker dienen. Aber wenn auch die Kunstmittel, die ihm zu Gebote standen, in ihrer Tragweite hinter der Idee zurückbleiben mussten, — so kann uns dadurch der Glaube an die Giltigkeit der Offenbarungen des Genius nicht geraubt werden!

Nach Sympathie mit seiner Subjectivität ringt der Künstler unserer Zeit — sagt in Bezug hierauf der leider zu früh verstorbene hochbegabte Künstler und Kritiker Theodor Uhlig — einer Zeit, in welcher der Mangel eines allgemein geglaubten Dogma's dem Künstler das Aufgehen seiner subjectiven Natur in der Objectivität der grossen Allgemeinheit verwehrt, ihn

vielmehr auf sich selber und eine immer klarere Herausbildung seines eigenen Charakters anweist. Indem wir also die Sympathie mit dem Tondichter als Menschen, nicht aber die ästhetische Norm, zur Grundlage für unsere Anschauung seines Werkes machen, verdammen wir diejenigen Tonmenschen nicht, welche in Folge eigener Unmännlichkeit und Charakterlosigkeit unfähig sind, diese Sympathie zu theilen. Wohl aber halten wir uns verpflichtet, durch eine nachdichtende Kritik des Werkes dasselbe allen denen etwas näher zu rücken, welche jener Sympathie wohl fähig sind, dabei aber der nähern Kenntniss der specifischen Tonsprache entbehren.

In diesem Sinne entwarf Richard Wagner sein berühmtes „Programm zur neunten Symphonie", welches wir hier mitzutheilen uns nicht versagen können, um die Bekanntschaft mit demselben in immer weiteren Kreisen zu vermitteln*). Das Programm ist ein Meisterstück durch sein tiefes Verständniss des Beethoven'schen Geistes, sowie des geheimnissvollen

---

*) Da das Programm bereits in Dresden durch Richard Wagner selbst, und später bei dem Ballenstädter Musikfest durch Liszt veröffentlicht wurde, zog Letzterer vor, bei dem Karlsruher Musikfest keinen neuen Abdruck davon zu veranlassen, indem Liszt das Programm als allgemein bekannt voraussetzte. — Wir haben uns aber durch Erfahrung überzeugt, dass es noch bei weiten nicht so verbreitet ist, als wünschenswerth wäre, um das Verständniss dieser Symphonie dem Publikum zu erleichtern, und fügen deshalb das Programm im Anhange unter No. II. bei.

Wesens der Instrumentalmusik überhaupt. Die Parallelstellen aus Göthe's „Faust" sind von schlagender Wahrheit, und die ganze Bedeutung dieser grössten aller Symphonien kann nicht klarer und erschöpfender zur Darstellung gelangen, als durch dieses Programm Richard Wagner's, auf welches wir hier verweisen.

Schon in Betracht, dass dem allgemeinen Publikum nur durch Aufführungen die Möglichkeit gegeben ist, in den Geist der neunten Symphonie nach und nach einzudringen, und überhaupt ein eigenes Urtheil über dieses Werk zu fassen — welches nur vom Unverstand als „verworren" bezeichnet werden kann — war die Wahl dieser Symphonie bei dem Musikfeste eine höchst dankenswerthe. Allerdings ist nicht einmal die Conception, vielweniger die Ausführung dieses Titanenwerkes mit einmaligem Hören zu erfassen. Deshalb mag für das, in Süddeutschland noch wenig verbreitete Verständniss dieser Symphonie, ein Grund in dem Mangel an Zahl und Popularität der Aufführungen gefunden werden. Um so wichtiger ist jede neue Aufführung, namentlich vor einem möglichst grossen und gemischten Publikum, wie es die Musikfeste fast allein vereinigen können. Wir kennen im Süden bis jetzt nur drei Aufführungen, in München durch Lachner, in Basel durch Reiter und jetzt in Karlsruhe durch Liszt. Stets waren diese Aufführungen epochemachend, und natürlich auch eine lebhafte Polemik hervorrufend. Aber die Wirkung war immer eine durchgreifende und mächtig erschütternde.

In Bezug auf die Ausführung in Karlsruhe ist nicht zu läugnen, dass alle Schwierigkeiten noch nicht vollkommen überwunden waren. Von Seiten der Musiker — welche, soviel uns bekannt, die Symphonie sämmtlich zum ersten Male aufführten, — ward das Werk noch nicht vollkommen verstanden, so dass die Ausführung im Einzelnen allerdings Manches zu wünschen übrig liess *). Liszt hatte offenbar auf mehr Verständniss, entschiedneres Entgegenkommen und festere Haltung des Orchesters bei dieser Symphonie gerechnet, konnte daher in zwei Proben nicht Geist und Leben in eine so grosse Masse einhauchen, welche theils mit dem Technischen noch ringen musste, theils durch eine partheiische, unverständige Kritik, im eigenen Urtheil über Werth und Bedeutung dieser Symphonie irre geführt war. Unter so bewandten Umständen ging die Symphonie noch ganz vortrefflich,

---

*) Dass im letzten Satz nach der Fermate in F-dur, bei dem Beginn des Allegro assai vivace, alla marcia (6/8 B-dur), sich das Fagott verzählt hatte und mit dem Niederschlag (statt mit dem Aufschlag im vierten Achtel) einfiel, wodurch die grosse Trommel irre gemacht wurde, so dass die ersten Noten wiederholt werden mussten: war ein Unglück, wofür kein Dirigent einstehen kann, da leider beide Instrumente überhaupt sehr zaghaft auftraten und hier das Unglück hatten, ganz Solo eintreten zu müssen. Bei jeder anderen Stelle wäre das Versehen spurlos vorüber gegangen, doch haben diverse Böswillige und Einsichtslose, die niemals einen Directionsstab nur in der Hand gehabt, vielweniger ein solches Riesenwerk mit zwei Proben einstudirt haben, ein Geschrei darüber erhoben, weil sie froh waren, etwas in ihre Ohren Fallendes gefunden zu haben, das sie getrost tadeln konnten, ohne Gefahr zu laufen, sich zu irren.

namentlich der erste und zweite Satz, welche beide sehr lebhaft, letzterer sogar stürmisch und mit Dacaporuf vom Publikum aufgenommen wurden. Weniger sicher gelang der dritte Satz, wogegen die Chöre des letzten Satzes ausgezeichnet waren und in Festigkeit, Sicherheit, Kraft und Reinheit nichts zu wünschen übrig liessen.

Somit gestalteten sich die Eindrücke, die das erste Concert hervorbrachte, im Einzelnen weit günstiger, als von verschiedenen Seiten zugestanden wurde, und das Gesammtresultat war ein sehr befriedigendes. Das Publikum bewahrte eine, wenn auch nicht enthusiastische, doch warme und lebhafte Empfänglichkeit für die gebotenen Genüsse, und eine dauernd gespannte Aufmerksamkeit bis zum Ende, welches gegen 3 Uhr Mittags erfolgte. Liszt ward am Schluss stürmisch gerufen und vom Orchester mit einem dreimaligen Tusch empfangen: eine wohlverdiente Anerkennung, die ihm am besten beweisen musste, dass die vereinzelten Stimmen einiger übelwollenden Kritiker nicht der Ausdruck der allgemeinen Gesinnung waren. —

III.

Der zweite Concerttag des Musikfestes, am 5. October.

Das erste Concert war vortrefflich dazu geeignet, die instrumentale Kunst der neuesten Periode nach den drei Hauptrichtungen uns zu vergegenwärtigen, welche in der Nach-Beethoven'schen Zeit durch Mendelssohn, Schumann und Wagner geschaffen wurden — drei Richtungen, welche in ihrer Entwickelung ausserordentlich verschieden waren, weil ihnen nicht nur verschiedene Voraussetzungen zu Grunde lagen, sondern weil diese Meister auch ganz verschiedene Ziele im Auge hatten.

Mendelssohn griff ein volles Jahrhundert zurück, um den Geist von damals mit dem Geist von heute zu verschmelzen, den Weg zu verfolgen, den Bach und Händel einst betreten hatten, und ihn in Verbindung mit den Eroberungen eines Haydn, Mozart und Beethoven auf instrumentalem wie intellectuellem Gebiet, der Gegenwart als neue Bahn zu eröffnen.

Diese Idee, welche sich bei Mendelssohn's ersten Werken schon entschieden ausprägte, musste bei einem jungen Componisten überraschen, da sie von einer merkwürdigen Reife und einem Vorwalten der Reflexion Zeugniss gab; aber sie war eines strebenden und begabten Talentes, wie Mendelssohn, würdig. Er wusste sich augenblicklich die mannigfaltigsten Sympathien der verschiedensten Kunstrichtungen, und namentlich der historischen Schule zu erringen, und genoss das seltene Glück, von der ersten Zeit seines Auftretens bis an seinen Tod der wärmsten Sympathien, der glücklichsten Erfolge und der reichsten Anerkennung seiner Bestrebungen sich zu erfreuen.

Es lag aber in den Grundbedingungen der Mendelssohn'schen Richtung, dass sie nur durch ihn, aber nicht nach ihm eine erfolgreiche sein konnte. Den Geist zweier Jahrhunderte zu verschmelzen, die in ihren Grundanschauungen so verschieden waren, konnte zwar einer hierzu organisirten und dafür begeisterten Individualität, aber keiner Schule gelingen, wie man irrthümlich meinte. Eine reichbegabte Natur, wie Mendelssohn, vermochte wohl durch die, in ihr liegende Assimilationskraft, Salon, Concertsaal und Kirche auf gewinnende und geistreiche Weise eigenthümlich zu verbinden, aber dieser Kunstrichtung nur eine Lebensfähigkeit einzuhauchen, die mit ihm wieder verloren gehen musste. Mendelssohn's unmittelbare Schüler und Nachfolger verfielen theils augenblicklich — wie Bennett — theils erst nach man-

cherlei Kämpfen mit ihrer, zu selbstständigerer Gestaltung berufenen und darum widerstrebenden Individualität, — wie Gade — in eine Manier, die, sofern sie auch nicht Nachahmung war, doch einer grösseren Fortbildung nicht fähig sein konnte.

Einer anderen Gefahr war Schumann ausgesetzt, der mit ganz verschiedenen Schwierigkeiten zu ringen, und bei seinem Erscheinen erst Schritt für Schritt eine widerstrebende Anerkennung sich zu erkämpfen hatte. Schumann trat schon in seinen ersten Werken in so selbstständiger und eigenthümlicher Weise auf, dass sich in dem phantastischen Gepräge der ersten Periode seines Schaffens, das Werden und Ringen eines gewaltigen Geistes nach eigenthümlichem Styl sogleich erkennen lies. Schumann war auch viel zu subjectiver Natur, um durch ein reflektirtes Schaffen erfolgreich wirken zu können. Da, wo er absichtlich reformatorisch eingreifen wollte, ging er offenbar über die Sphäre hinaus, die ihm beschieden war, es fehlte ihm hierzu das objective Aufgehen im Gegenstand, und eine Liebe, die durch keine Reflexion zu ersetzen ist.

In seinen grösseren Chorwerken der neueren Zeit, — in denen er „Paradies und Peri“ nicht mehr erreichte — wollte er eine Zwittergattung zwischen Oratorium und Oper schaffen, konnte jedoch dieser, ihrer Natur nach unselbstständigen, zweideutigen und sich überlebenden Form kein neues Leben mehr einhauchen. Ebenso misslang Schumann's Versuch, in

der „Genoveva" die Oper zu reformiren, und hier einen neuen Weg einzuschlagen. Denn gleichzeitig hatte sich ein anderer gewaltiger Geist, Richard Wagner, der dramatischen Tondichtung mit ausschliesslicher Hingebung und mit so überwältigendem Genie bemächtigt, dass er alle Bestrebungen neben sich siegreich zu Boden schlagen musste.

Anderseits gerieth Schumann in die Gefahr, einer Manier zu verfallen, die kein objectives Kunstwerk duldet. Es gelingt — wie Julius Schäffer sehr treffend bemerkt — keinem Anderen so wie Schumann, die Individualität in ihren feinen Zügen und verborgenen Tiefen zu erfassen, und jedem einzelnen seiner Werke eine durchaus bestimmte und individuelle Physiognomie aufzuprägen. Aber es gelingt ihm nicht, das Kunstobject in seiner reinen, ungetrübten Individualität darzustellen. Anstatt sich ganz in den Gegenstand zu versenken, und über der innern Nothwendigkeit desselben die Gesetze seiner speciellen musikalischen Empfindungen zu vergessen, verfährt Schumann vielmehr umgekehrt: er versenkt den Gegenstand in sich und vergisst über den gewohnten Gesetzen seines eigenen musikalischen Fühlens die innere Nothwendigkeit des Gegenstandes. Dadurch erhält dieser eine specielle Physiognomie, die uns von dem Gegenstand immer auf den Künstler hinweist, und diese Physiognomie ist entweder ein Zuviel oder ein Zuwenig, je nach der Natur des darzustellenden Objectes.

Diese Eigenthümlichkeit Schumann's musste natürlich nirgends schärfer hervortreten, als bei Kunstobjecten, welche ein selbstständiges Leben, ein Insichversenken absolut erfordern: also bei allen dramatischen und nach der dramatischen Form hinstrebenden Werken. Hier ward dieselbe vorwaltende Subjectivität zu einem Fehler, die in der Instrumentalmusik ein Vorzug ist, weshalb Schumann auch in letzterer noch immer so frisch und productiv ist, weil auf diesem Gebiet sein ausgeprägtes und eigenthümliches Naturell sich frei und erfolgreich bewegen kann.

Wagner verfolgte den entgegengesetzten Weg von Schumann, indem er sich mit allen Geisteskräften in das Object versenkt, und aus der inneren Nothwendigkeit desselben die Gesetze einer allgemein giltigen Auffassung und Wiedergabe schafft. Deshalb musste er Schumann sowohl, wie alle Zeitgenossen, auf dramatischem Gebiete weit überragen. Aber auch als Instrumentalcomponist ist Wagner ein Anderer. Er ist Tondichter im höchsten Sinne des Wortes; die Instrumentalmusik ist ihm nicht Selbstzweck, sondern nur ein Kunstmittel, um bestimmte, durch Worte nicht auszusprechende Ideen und Gefühle, lebendig wiederzugeben. Sie bleibt ihm deshalb stets, wie er sich selbst ausdrückt, „eine Herzensangelegenheit, aber keine „Verstandessache." Die Instrumentalmusik ist für ihn auch nicht mehr selbstständig vorhanden, sondern steht immer in Verbindung mit dramatischen Kunstwerken.

Die Aufführungen des zweiten Concerttages knüpften unmittelbar an diese Betrachtungen an, indem sie uns eine weitere Consequenz der Nach-Beethovenschen Zeit in Meyerbeer, Berlioz und Wagner zeigten, eine Entwickelung, die sich vom ursprünglichen, specifischen Charakter der Instrumentalmusik immer mehr loslöste, um auf dem Wege der Tonmalerei nach dem dramatischen Ausdruck hinzustreben, und so in Wagner ihren Gipfelpunkt zu finden.

Meyerbeer verfuhr dabei sehr äusserlich. Als ausschliesslicher Instrumentalcomponist hat er zwar keine selbstständig hervorragende Stellung errungen, als Operncomponist aber beherrschte er die deutsche Bühne, bis ihm Wagner gegenübertrat, der sich in mehr als einer Hinsicht in künstlerischer Opposition zu ihm befindet. Meyerbeer gehört keiner Schule oder Richtung ausschliesslich an, er hat sich in fast allen Richtungen bewegt, bis er sich einen eigenen Styl zu schaffen suchte, der von einem Theil der Kritik — welche durch die Erfolge seiner Opern irre geleitet war — eine Zeit lang für den wahren dramatischen Styl gehalten wurde, bis Wagner das Gegentheil thatsächlich bewies. Ein Schüler Vogler's und Freund C. M. v. Weber's, bildete Meyerbeer das romantische Element des Letzteren auf rein äusserliche Weise aus, und ohne die Tiefe und den künstlerischen Ernst Weber's zu besitzen; auch verliess Meyerbeer die deutsche Richtung, um sich zunächst der italienischen,

lyrischen Oper, sodann der französischen Effektoper zuzuwenden, in deren Verfolgung er endlich seine grössten Erfolge errang. Um Wahrheit des Ausdruckes war es ihm hier weniger zu thun, als um drastische Effekte. Er gefiel sich in raffinirter Zusammenwürfelung des Heterogenen, in Verbindung greller Gegensätze, wofür er grosses Talent entwickelte. Dieses Streben leitete ihn nicht nur in der künstlerischen Idee, sondern auch in der Behandlung der Formen und Mittel zu ihrer Darstellung, und verführte ihn zu Willkürlichkeiten, welche künstlerisch auf keine Weise mehr zu rechtfertigen waren.

Trotz unserer sonstigen Antipathie gegen dieses Meyerbeer'sche Streben — welches durch den immer steigenden Beifall des Publikums stets neue Nahrung erhielt, wie es nur auf diesen berechnet war — müssen wir anerkennen, dass die Ouvertüre zu Michel Beer's „Struensee", welche das zweite Concert eröffnete, ein ganz vortreffliches und wirkungsvolles Instrumentalwerk ist. Das Gesetz einer gleichmässigen und spannenden Steigerung bis zum Schluss, ist sehr harmonisch eingehalten. Die Motive sind klar und nobel, die Durchführung ist interessant. Reminiscenzen an Meyerbeer's übrige Werke fehlen freilich nicht, doch ist der Effekt hier noch nicht übertrieben, sondern natürlich und ungesucht. Diese Ouvertüre ist die bei weitem beste Meyerbeer's, und setzt seine Vorzüge als Instrumentalcomponist offenbar in das vortheilhafteste Licht. Wir kennen wenig Ouvertüren, welche bei

sorgfältiger Anlage und geistreicher Durcharbeitung gleich das erste Mal so effektvoll wirken. Die Ausführung aller Einzelheiten war vortrefflich, das Ganze höchst gelungen, und die lebhafte Aufnahme von Seiten des Publikums liess Nichts zu wünschen übrig.

Einen unangenehmen Eindruck machte uns dagegen die Arie aus Meyerbeer's „Prophet" (Arie der Fides im letzten Akt: „Ihr Baalspriester!") welche Fräulein Katinka Heinefetter im zweiten Theil des Concertes sang. Viel trug hierzu der ungünstige Platz bei, welchen die Arie zwischen Berlioz' und Wagner's Compositionen einnahm. In dieser Umgebung musste die Zerrissenheit des, nur auf den Effekt berechneten Werkes, welches aller Gefühlstiefe und Wahrheit entbehrt, um so greller hervortreten. Das Publikum zeichnete die beliebte und bekannte Sängerin durch Hervorruf aus, den sie auch verdiente.

Im ersten Theil sang Fräulein Heinefetter die, leider etwas oft gehörte Arie aus „Titus" von Mozart („Parto") sehr gut. Ihre Stimme besitzt freilich nicht mehr die jugendliche Frische von früher; doch ist Fräulein Heinefetter noch immer eine sehr respectable Sängerin, deren Stimme sehr gebildet, klangvoll und intensiv, deren Vortrag lebendig und nobel ist, und ihren Ruf als Gesangskünstlerin rechtfertigt. Sie wurde empfangen und erhielt auch hier gerechte Anerkennung durch reichen Beifall.

Einen wahren Beifallssturm, nicht nur von Seiten des Publikums, sondern auch des Orchesters, erregte

aber Joachim's Vortrag der Bach'schen Chaconne für Violine Solo. Joachim trug dieses wunderbar schöne und in seiner Art einzige Musikstück in seiner ursprünglichen Gestalt, ohne die Mendelssohn'sche Clavierbegleitung vor, was wir für das Bessere und Richtigere halten. Da wir unser Urtheil über Joachim schon bei Besprechung des ersten Concertes gegeben haben, mag hier das Urtheil eines anderen Kritikers folgen. Dr. H. Krönlein sprach sich in der „Karlsruher Zeitung" über Joachim folgendermassen aus: „Herr Concertmeister Joachim electrisirte mit „seiner wunderbaren Geige, die sich diesmal im strengsten Wortverstand allein hören liess, das ganze Au„ditorium mit Einschluss des Orchesters. So viele ächte „Schule, so tiefer Kunsternst, so grosse Fertigkeit und „so viel Wärme und Tiefe der Empfindung kommt in „der heutigen Virtuosenwelt nicht häufig" (wir wollen „lieber sagen, sonst nirgends mehr) „vor. Von Schwie„rigkeiten ist bei diesem Künstler nicht mehr die Rede; „er überwindet sie nicht blos mühelos, sondern sie „scheinen ihm nichts Anderes zu sein, als nothwendige „Momente zu der vollen, seelenhaften Darstellung des „ganzen, dem Tonstück zu Grunde liegenden Gedan„kens."

Einen ausserordentlichen Eindruck machte Joachim's Spiel auch durch den schönen Gegensatz, welcher die kraftvolle und klangreiche Sologeige des jugendlichen Meisters, unmittelbar nach den grossen Tonmassen des ganzen Orchesters, als heiteren und

sanften Ruhepunkt erscheinen liess, ohne die Tonwirkung im Mindesten zu schwächen.

Nachdem Joachim geendet hatte, und wiederholt gerufen war, erscholl allenthalben ein Dacaporuf, dem leider nicht entsprochen wurde. Das Publikum beruhigte sich aber dabei noch nicht, und rief später im zweiten Theil Joachim nochmals, um ihn aufzufordern, eine seiner unübertrefflichen Paganini'schen Etuden zu spielen — doch vergebens. Der bescheidene Künstler war nicht zu bewegen, vom Programm abzuweichen, und so uns eine unverhoffte Extrafreude zu bereiten!

H. v. Bülow folgte unmittelbar mit einer Phantasie von Liszt für Clavier und Orchester, über Beethoven's „Ruinen von Athen". Ohne sich im Geringsten zu schaden, ergänzten sich beide Solovorträge auf das Vortheilhafteste. Denn die Liszt'sche Phantasie, ein Product der neuesten Kunstrichtung, war ganz geeignet, die Claviertechnik und Compositionsart unserer Zeit in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit zu zeichnen. Das Pianoforte tritt zugleich als Solo- und Orchesterinstrument auf, der durchaus orchestrale Bau des Ganzen verleiht der Composition einen organischen Charakter, wodurch die technischen Schwierigkeiten und überhaupt das Virtuosenmässige zu Gunsten der Einheitsidee des Ganzen in harmonische Grenzen zurückgeführt wird.

Die Liszt'sche Phantasie ist als „Capriccio alla turca" für Pianoforte ohne Orchester wohl allgemeiner bekannt, als Concertstück mit Orchester, soviel wir

wissen, noch Manuscript. Sie behandelt hauptsächlich zwei Thema's aus dem Beethoven'schen Werk, welche zuerst getrennt, am Schluss aber im Orchester und Clavier vereint auftreten. Das Clavier tritt nach einer längeren Orchestereinleitung, welche das erste Thema behandelt, mit einer wunderschönen Cadenz ein, in deren geistvoller Conception überhaupt Liszt unübertroffener Meister ist. Den ausserordentlich wirksamen und wunderschön gesteigerten Mittelpunkt des Ganzen bildet der originelle türkische Marsch, mit seinem köstlichen Humor, welcher in immer wachsender Stärke und vermehrter Instrumentation eine hinreissende Wirkung ausübt. Hier, wie überall, zeigt sich Liszt als vollendeter Meister der Instrumentation. Er behandelt jedes Instrument so charakteristisch und effektvoll, und dabei so klangreich und glänzend, dass man immer neue Schönheiten entdeckt, je öfter man ein Orchesterwerk von ihm hört.

Was auch bei dieser Orchester-Phantasie wie überhaupt in den Liszt'schen Compositionen, sich so herrlich beurkundet, sind die unnachahmlichen Klangeffekte, welche Liszt dem Pianoforte entlockt und womit er die Grenzen dieses Instrumentes zu einer nie geahnten Ausdehnung erweiterte. Unter seinen Händen erwachen in diesem, sonst als einförmig verschrieenen, und der Klangerweiterung und Biegsamkeit eigentlich fremden Instrument, ganz überraschend neue Farben und Wirkungen. Diese Vorzüge treten auf das Glänzenste hervor, wenn die Liszt'schen Compositionen

von einem so vollendeten Schüler des grossen Meisters vorgetragen werden, wie H. v. Bülow ist.

H. v. Bülow's Kraft, Zartheit und Tonfülle, seine wohlthätige Ruhe und künstlerische Sicherheit in vollkommener Beherrschung aller Schwierigkeiten des Instrumentes, sowie seine geniale Auffassung der Intentionen des Componisten, machen ihn zum vollendeten Künstler. Gleich bewundernswerth ist des jugendlichen Künstlers ausserordentliche Kraft und Ausdauer im Forte, wie sein weicher und feiner Anschlag im Pianissimo. Das Orchester war sehr stark besetzt und die Composition ist an sich schon sehr reich und kräftig instrumentirt. Dennoch hob sich das treffliche Instrument auf das Vortheilhafteste hervor. Der Beifall von Seiten des dankbaren Publikums war ein warmer und lebhafter. H. v. Bülow wird und muss sich allenthalben, wo er auftritt, die vollkommenste Anerkennung seiner Künstlerschaft und einen dauernden Ruf erwerben.

Vor Beginn des Concertes war, uns zur freudigsten Ueberraschung, ein Zettel mit folgender „Benachrichtigung" zugekommen: „Auf vielfaches Begehren wird die Ouvertüre zum Tannhäuser zum Beschluss des Concertes wiederholt werden." — Also so unmittelbar und schlagend hatte diese Ouvertüre nach einmaligem Hören, trotz aller Gegendemonstrationen der auswärtigen Kritik gewirkt! Das war doch ein Sieg, der sich konnte sehen lassen! — Freilich verloren wir dadurch auf anderer Seite. Zwei Nummern von Berlioz, welche anfänglich auf

dem Programm gestanden hatten, mussten ausfallen, um für die Ouvertüre Raum und Zeit zu schaffen. Man hatte von mehreren Seiten das erste Concert, (von 11 bis ½3 Uhr) etwas zu lang gefunden und gewünscht, dass das zweite Concert auf das Maass von drei Stunden zurückgeführt würde. Darum musste Berlioz theilweise zurücktreten, um Wagner Platz zu machen*).

Der zweite Theil aus Berlioz „Romeo und Julie" begann. Der Inhalt ist: „Romeo allein. — Seine Traurigkeit. — Concert und Ball. — Das grosse Fest bei Capulet." — Berlioz nennt seine Symphonie eine dramatische. Sie ist es im vollen Sinne des Wortes. Plastisch stehen die Gestalten vor uns, die seine Töne uns zaubern. Sie leben und lieben, sie handeln, und ringen mächtig nach dem Wort, das ihren Zauberbann lösen könnte. Aber sie bleiben in dem Zauberkreis und müssen so das Höchste leisten, was reine Instrumentalmusik zu leisten vermag.

---

*) Derartige Abänderungen in Concertprogrammen sind so überaus häufig und so einfach erklärlich, dass es überraschen müsste, wie ein Theil der Berichterstatter diese Programmänderung als Fehler, und als Folge einer ungenügenden Leitung darstellen konnte: wenn nicht daraus das Bestreben zu ersichtlich wäre, überhaupt nur möglichst vielen Tadel auszusprechen, gleichviel welchen. — Um Wagner's Musik zu hören, kamen Viele erst in das zweite Concert und nicht Alle waren überhaupt in dem Fall, beide Concerte besuchen zu können. Schon aus Rücksicht gegen diese war die Programmänderung gerechtfertigt, wenn nicht der Wunsch des Hofes und vieler Künstler, die Tannhäuser-Ouvertüre zu wiederholen, massgebend gewesen wäre. —

Mit Recht führt Berlioz den Kopf von Beethoven als Siegel. Wenn ihn einer liebte und verehrte, wenn ihn einer studirte und in seinen Geist einzudringen suchte — soweit die getrennte Nationalität und die Schranken, die jedem Genie gesteckt sind es gestatten — war es Berlioz. Das fühlt man so lebendig heraus, dass die Verkennung dieser edlen, noblen und reichen Natur von den deutschen Philistern uns empören müsste, wenn sie leider nicht so — natürlich wäre!

Dass Berlioz keine vollkommen harmonisch durchgebildete Natur ist, dass er die feinen Grenzen des Schönen nicht überall einhält, dass er Mittel und Zweck nicht allenthalben in Einklang bringt, dass er, der im innersten Kerne deutsch ist, doch von der Wesenheit seiner Nationalität sich nicht vollkommen losreissen konnte — was hindert das uns, diesen mächtig ringenden Schöpfergeist, dessen Geistesblitze oft so wunderbar treffen, dessen Schwung so unwillkührlich fortreisst, dessen Tongemälde voll der kühnsten Umrisse uns dämonisch fesseln: diesen Genius als solchen zu erkennen und ihn trotz seiner Fehler, zu verehren?

Von der selbstschöpferischen Kraft und Eigenthümlichkeit, von dem phantasiereichen Schwung dieses originellen Componisten könnte man sich am schlagendsten überzeugen, wenn man einen beliebigen Theil aus einer seiner Partituren herausnehmen würde, um diesen von einem anderen verwandten Componisten ergänzen zu lassen. Einem Kenner dürfte es in den meisten

Fällen leicht werden, auf solche Weise das Fragment eines im Styl bekannten Meisters, mit annähernder Wahrscheinlichkeit zu ergänzen. Bei Mendelssohn z. B. würde eine derartige Ergänzung seinen Schülern und Verehrern nicht ohne Glück gelingen. Bei Berlioz aber dürfte es Keiner versuchen, auch nur annähernd den Ideengang dieses phantasiereichsten aller Instrumentalcomponisten zu treffen oder nachzuahmen. Denn Berlioz ist eben durchgängig originell, und ohne Manier! Er ist in jedem seiner Werke anders. —

Das dramatische Seelengemälde, welches Berlioz, der von Allen anerkannte Meister der Instrumentation, im zweiten Theil seiner Symphonie uns enthüllt, ist einer der schönsten von seinen Instrumentalsätzen. Vollkommene Klarheit und Einheit der Empfindung bei aller Mannichfaltigkeit der Erscheinung, schöne Gleichmässigkeit des dramatischen Fortschrittes, ungetrübte Wirkung der reichsten Instrumentation, verbindet sich mit einer wahrhaft italienischen Farbenglut, um das Tongemälde vor unserem geistigen Auge harmonisch zu entfalten. Hier ist die wahre Romantik, das Kind der reichsten Phantasie!

Zuerst die weiche, sehnsüchtige Violinfigur, die mit zarten Tönen Romeo's Einsamkeit schildert. Dann das herrliche Oboe-Solo, das uns Romeo's Klage und seine Liebe singt, während aus der Ferne der jubelnde Rhythmus des Festes herüberklingt und das Tamburin zum Tanze ruft. Dann die hinreissende Steigerung des immer mehr um sich greifenden festlichen Gewühles,

welches, trotz aller Entfesselung der Leidenschaft, doch durch einen streng durchgeführten Rhythmus in den Schranken des Schönen und Geziemenden fest gehalten wird, aber durch sein, augenblicklich das Ohr gewinnende Hauptmotiv, unwiderstehlich zum Lebensgenuss lockt. Endlich mitten im Jubel und Wirbel des Festes plötzlich wieder Romeo's einsame Stimme, vor welcher die Wogen der Lust augenblicklich zurückweichen, um unmittelbar wieder darüber zusammenzuschlagen und die Klage zu verschlingen: Wenn das keine Poesie ist, wenn das nicht zu den höchsten Wirkungen der Kunst gerechnet werden muss — so gehe man hin und mache Fugen auf: „Halleluja!" — Denen kann man freilich die Begeisterung nachrechnen! —

Die Wirkung auf das Publikum war intensiv. Viele sprachen es aus, dass sie so poetisch und reich, so ergreifend und klar sich Berlioz nicht gedacht hätten. Das sei etwas ganz Anderes, als was die Tradition und Kritik von Berlioz gefabelt habe, welche gar haarsträubende Dinge berichte. — Ja, die Kritik! Man hätte stündlich Gelegenheit, sich seines Berufes zu schämen, wenn man die Herren Collegen schulmeistern sieht, die an der Kunst quacksalbern, dass sie des Teufels werden müsste, wenn sie nicht eine Tochter des Himmels wäre! — —

Jetzt kam zum würdigsten Schluss des Festes die Krone des Ganzen, der herrliche Lohengrin, mit seinem unwiderstehlichen Zauber, welcher alle Hörer zur Anbetung des heiligen Grales: der ewigen Kunst,

gewann. — Es waren daraus dieselben Fragmente zur Aufführung gewählt worden, welche Richard Wagner für das Züricher Musikfest im vergangenen Sommer bestimmt hatte. Wagner hatte hierzu ein Programm entworfen, welches auch den Theilnehmern des Karlsruher Musikfestes mitgetheilt wurde*). Aus diesen Fragmenten lernen wir die herrliche Poesie kennen, welche durchgängig in dem Texte vorwaltet, nicht minder überrascht uns die poetische Tiefe, die in dem Programm zur Instrumental-Einleitung sich ausspricht, — einem Meisterstück von Orchester-Polyphonie, wie sie nur auf der Basis einer vollständigen Beherrschung der musikalischen Technik denkbar ist.

Mit welcher Wahrheit und Treue sich hier Wort und Ton gegenseitig ergänzen, wird am schlagendsten durch die überraschende Uebereinstimmung bewiesen, in welcher Wagner's, erst vor kurzem geschriebenes Programm mit der viel früher veröffentlichten Schilderung sich befindet, welche Liszt in seinem „Lohengrin et Tannhäuser" ganz selbstständig von den Eindrücken gegeben hat, die dieses Orchestervorspiel in ihm hervorrief. Wir können uns nicht enthalten, die bedeutsamsten Stellen hieraus anzuführen, um so mit Liszt's geistreichen Worten die Gefühle am treffen-

---

*) Wir haben dieses Programm des Lohengrin vollständig in den Anhang unter No. III. aufgenommen.

sten wiederzugeben, welche dem Hörer allgewaltig ergreifen.

„Im Anfang ist es ein breiter, stiller See ruhiger Melodie, der sich ausbreitet, das heilige Bild des Gral's in seinem Nebel unseren irdischen Augen zu zeichnen: — eine Wirkung, die den Violinen allein, an acht Pulte vertheilt, anvertraut ist, welche nach wenigen Takten harmonischer Töne in den höchsten Noten ihres Registers das Motiv anstimmen. Nach den Violinen wird es von den sanftesten Blasinstrumenten wiederholt; die hinzutretenden Hörner, Fagotte, Violoncelle und Bässe bereiten den Eintritt der Trompeten und Posaunen vor, die die Melodie zum vierten Male, und zwar mit einem so blendenden Glanz des Colorits wiederholen, dass wir in diesem Augenblicke den heiligen Gral vor unseren geblendeten Augen in seiner ganzen Herrlichkeit glänzen zu sehen glauben." — (Drei helle Schläge der Cymbalen zucken hier wie Blitzstrahlen auf, und sprühen leuchtende Funken nach dem verzückten Hörer.) — „Aber wie ein flüchtiger Himmelsschein verlöscht schnell das lebendige Funkeln, das so allmälig zum Glanze des Sonnenstrahls angewachsen war. Der durchsichtige Dunst der Wolken schliesst sich wieder, die Erscheinung verschwindet nach und nach in demselben farbigen Weihrauch, in dessen Mitte sie erschienen war, und das Stück endigt mit den ersten sechs, noch ätherischer gewordenen Takten. Der Charakter geheimnissvoller Uebernatürlichkeit ist hauptsächlich durch das immer beibehaltene Pianissimo im

Orchester wiedergegeben, welches kaum durch den kurzen Moment unterbrochen wird, wo die Blechinstrumente die wunderbaren Klänge des einzigen Motivs dieser Einleitung im höchsten Glanze ertönen lassen."

„Dies ist das Bild, das sich beim Anhören dieses merkwürdigen Andante — von nur fünf und siebenzig Takten — unseren bewegten Sinnen darstellt. Schwer wäre es, die Empfindungen zu beschreiben, die dabei geweckt werden, und die sich den hinreissendsten Entzückungen, die unsere Herzen nur irgend fassen können, nähern." — —

Auf die Schilderung der nun folgenden Nummern aus Lohengrin können wir um so eher verzichten, als nicht nur der, ihnen untergelegte Text Wagner's für sich selbst spricht, sondern der Dichtercomponist auch in dem erläuternden Programm hierzu die Intentionen niedergelegt hat, welche er durch seine Instrumentalmusik auf das herrlichste erreicht, und im Hörer reproducirt. Um die Wirkung dieser Musik auf solche, denen die Schöpfungen neu waren, treffend zu zeichnen, sei es uns noch vergönnt, die Ansichten zweier, durchaus unbefangener und vollkommen richtig fühlender Kritiker hier niederzulegen, welche in der „Badischen Landeszeitung" und in der „Karlsruher Zeitung" sich begeistert hierüber aussprachen.

Der Eine, Dr. Koffka, berichtet: „Waren alle Genüsse schon von mannichfaltigem, hohem Interesse, so sollten doch jetzt erst diejenigen kommen, welche dem Musikfest die wahre Weihe gaben. Es waren die Com-

positionen von Richard Wagner. Wir bedauern, dass uns hier der Raum fehlt, auf ihre künstlerische Bedeutung näher einzugehen; für heute wollen wir nur so viel sagen, dass die hohe Genialität, welche sich in diesen Tonschöpfungen ausspricht, das echt deutsche Gepräge, das sie tragen, die Alles umfassende Charakteristik, die wunderbar schönen und imponirenden Effecte der Instrumentation, der reiche Fluss echter Melodien den grossartigsten Eindruck nicht verfehlen konnten. Wer fühlt sich bei den Tönen aus Lohengrin nicht versetzt in jene Zeit des Minnegesangs, der tapferen Ritterlichkeit, der edlen Frauenliebe, des gläubigen Gottvertrauens und frommer Sittenreinheit, in die Zeit, deren gigantische Schöpfungen noch heute uns in jenen alten, ehrwürdigen Münstern und Domen zur Bewunderung und Anbetung hinreissen! Freilich war das keine Zeit der Pygmäen; und um sie in ihrer ganzen Grösse und Schönheit zu würdigen, bedarf es eines anderen Massstabes, als den man in unseren Tagen an die Productivität anzulegen pflegt. Edler Johannisberger ist kein fränkischer Schaumwein, der Kölner Dom keine freundliche Villa, die Weisen aus Lohengrin sind kein einschmeichelndes Melodiengetändel, keine letzte Rose aus Martha. Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen!" —

Der Andere, Dr. Krönlein, spricht sich folgendermassen aus: „Der Stoff, den Richard Wagner in seinem Lohengrin malt, ist nicht sowohl der äusseren

Welt, als der inneren Welt entnommen. Was der innere Sinn erschaut, in dem ganzen Aufschwung idealischer, das Sinnliche verklärender Erregung, das ist das Object dieser Tonmalerei, die auch deshalb höheren Styls sein muss (als bei Berlioz), weil in die Welt der inneren gegenständlichen Anschauung unmerklich die ideale Stimmung hinübergleitet. Auf diese erhabene Höhe hat sich Wagner gestellt, und die Zartheit seiner poetischen Auffassung giebt ihm die reichsten und dankbarsten Materialien zur tonlichen Symbolisirung. Dass der Componist diese Aufgabe wunderbar zu lösen versteht, davon zeugte schon die Aufnahme, welche jedes der gebotenen Stücke, „der heilige Gral", „Männerscene und Brautzug" und „Hochzeitsmusik und Brautlied" gefunden hat. Gewiss waren sie unter dem vielen Herrlichen, was in dem Concerte geboten wurde, das Herrlichste. Man wusste nicht, sollte man mehr die blos durch Instrumente geschilderte, unendlich zart gehaltene Darniederkunft des von Engeln den guten Menschen herabgebrachten heiligen Grals, des Symbols reiner Liebe, bewundern, oder die nun folgenden, eben so tief poetischen als erhaben dramatischen Scenen, welche die Segnungen der Himmelsgabe an der idealen Liebe eines Brautpaares verherrlichen. Eine ganze Welt neuer Rhythmen und Harmonien dient dazu, den poetischen Gedankengang zur Wahrheit werden zu lassen, und ihn, und mit ihm die Herzen fühlender Menschen, himmelan zu tragen. Welches auch die Mittel Wagner's sind, wie er sich im-

mer zu der früheren Musik stellt, wie sein Kunststreben sich vor der Kritik ausweisen mag — genug, diese Wirkung ist ihm gelungen, und es war nur ein Gefühl das Alle belebte: dass hier ein geistiger Genuss geboten wurde, der zu den höchsten gehört, welche die Kunst zu bieten vermag. Freilich gehörte dazu auch diese Vortrefflichkeit der Ausführung, wie sie hier stattfand. Orchester und Chor wetteiferten mit einander in der würdigen Ausführung des Werkes. Man kann wohl sagen, das Auditorium schwamm in Wonne und Begeisterung für dieses Werk."

Zum Schluss zeigte sich die Vortrefflichkeit der musikalischen Kräfte nochmals in ihrer ganzen Grösse, in der vollendeten Aufführung der gewaltigen Tannhäuser-Ouvertüre desselben Meisters. Die Ouvertüre gelang diesmal noch vortrefflicher als das erste Mal und liess auch nicht das Geringste zu wünschen übrig *).

---

*) Mehrere Zeitungen haben die augenscheinlich absichtlich erfundene Unwahrheit verbreitet: „dass die Tannhäuser-Ouvertüre „nach den ersten zwanzig Takten wieder von vorn angefangen „werden musste." — Diese Behauptung entbehrt so gänzlich jedes Scheines von Wahrheit, dass man über die Erfindungskraft und die Kühnheit des Urhebers erstaunen muss. Denn beide Aufführungen der Tannhäuser-Ouvertüre waren tadellos und ganz vorzüglich. — Diese eine Thatsache aber genügt, um das richtige Licht auf die Gesinnung und Glaubwürdigkeit jener Correspondenten zu werfen, welche sich zur Aufgabe machten, alle Resultate des Musikfestes nach Kräften herabzusetzen, ohne selbst Mittel zu scheuen, deren Mangel an Ehrenhaftigkeit nur bedauert werden kann.

Liszt wurde stürmisch gerufen. Die Wirkung des Lohengrin auf das Publikum war in der That eine ganz gewaltige und einstimmig hinreissende. Es herrschte nur eine Stimme: „der Lohengrin muss auf die Bühne, wir müssen ihn ganz hören!" Die Spannung auf den Tannhäuser, welcher in Darmstadt und Karlsruhe einstudirt wurde, war nicht minder gross. Ein eminenter Erfolg war ihm im Voraus gewiss. Ganz unmusikalische, aber ästhetisch Gebildete versicherten, nie in ihrem Leben habe eine Musik solchen erschütternden Eindruck auf sie gemacht, als diese Wagner'sche. Sogar ein eingefleischter „Historiker", ein Händelianer vom reinsten Wasser äusserte sich, dass man Wagner's Opern geben müsse, „denn er sei doch der beste Operncomponist". — Mehr konnte man von ihm nicht verlangen! —

Und so gelangte das Musikfest denn auf das Herrlichste zum Schluss. So war der Eindruck im Hörer, der Erfolg der Bestrebungen Liszt's, ein erhebender, nachhaltiger und wirkungsreicher. Ganz fremde Menschen sprachen sich nach Beendigung des Concertes auf den Corridors darüber gegenseitig aus, um ihren begeisterten Gefühlen Luft zu machen, und riefen ihren Enthusiasmus Jedem entgegen, der ihnen Rede stehen wollte! — So musste es kommen! Das ist die Wirkung der wahren Kunst, mit ihrem:

„Seid umschlungen Millionen!"

Uns aber gemahnte es an einen Ausspruch Lessing's, dessen ganze Wahrheit wir in diesem Augenblicke mehr als je fühlten:

„Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heisst ihm zugestehen, dass er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel sein, dessen Deutung eben so mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. — Es ist kein Ruhm für mich, dass ich recht gehört habe; aber für den Tonkünstler ist es ein so viel grösserer, dass in seinen Compositionen Niemand etwas anderes gehört hat, als ich!" — —

IV.

Zur allgemeinen Beurtheilung des Musik- und Volksfestes.

Die Feier des Einzuges der modernen Kunst in Süddeutschland war auf das Würdigste beendet worden. Das Wagner'sche Kunstwerk vor Allem hatte einen neuen Triumph gefeiert und durch „Lohengrin“ selbst seine entschiedensten Gegner zum Schweigen gebracht. Diese Fragmente, die aus dem Zusammenhang und aus ihrem eigenthümlichen Boden der Bühne entnommen, nicht einmal die Wirkung erreichen konnten, die der Dichtercomponist in sie legte, hatten trotz Vorurtheil und Gegnerschaft unmittelbar in die Gemüther eingeschlagen und gezündet. Dass Wagner damit urplötzlich einen neuen Boden gewann — das war wahrlich nicht das Verdienst einer „Parthei“ und ihrer „Propaganda“, sondern das ist die Macht der Idee, die in Wagner mächtig wirkt, das ist die Lebensfähigkeit seines Kunstschaffens, die sich allerwärts entfalten muss, wo man ihr auch nur den geringsten Boden zur freien Entwickelung bietet.

Dass zu diesem offenbaren Sieg durch einen grossmüthigen, freidenkenden, und die Kunst fördernden Regenten die Veranlassung gegeben ward; und dass Liszt die ihm gestellte Aufgabe mit Energie und Consequenz löste, indem er seine Kunstprincipien aus innerster Ueberzeugung auch hier verfolgte: das konnte man von gewissen Seiten nicht verzeihen, und warf sich daher mit aller Macht auf Einzelnheiten in der Ausführung, und auf unwesentliche Nebenfragen, um durch Detailmäkeleien, kleinliche Angriffe und Verdächtigungen das Resultat im Grossen und Ganzen zu annulliren oder wenigstens nach Kräften zu verdunkeln.

Nach unserem Gefühl aber müsste man es nur dankend anerkennen, dass die energische Thatkraft Liszt's den allgemeinen Gesichtskreis erweiterte und die Kunstanschauung der Gegenwart belebte und förderte — selbst wenn die Ausführung dieses grossen Unternehmens im Einzelnen nicht den Stempel absoluter Vollkommenheit an sich tragen sollte. Wir können hier nur wiederholen, was bei einer ähnlichen Gelegenheit Franz Brendel treffend in folgender Weise aussprach.

„Bei einem Musikfest kommt es darauf an, entweder classische, selten gehörte Werke, von Palestrina, Bach, Händel etc., insbesondere solche Werke, deren Ausführung eine grosse Anzahl mitwirkender Kräfte in Anspruch nimmt, zu wählen — oder: bahnbrechend voranzuschreiten, Tondichtungen vorzuführen, die

der fortschreitenden Kunst angehören; — nicht aber der Gewöhnlichkeit und Mittelmässigkeit Rechnung zu tragen, nicht das zur Aufführung zu bringen, was man in gewöhnlichen Concerten alle Tage hören kann. Man kann nicht oft genug wiederholen, dass mit unseren bisherigen Programmen nicht mehr von der Stelle zu kommen ist. Wir haben bei dem Bisherigen nur das Bild, wie man sich behaglich im Kreise dreht, sich freuend, „dass man es so herrlich weit gebracht" — um sich behaglich hinstrecken und ausruhen zu können! — Auch in Bezug auf Darstellung muss man bei einem Musikfeste einen anderen Massstab anlegen, als bei gewöhnlichen Concertleistungen. Ist die Möglichkeit gegeben, wochenlang die sorgfältigsten Proben abzuhalten, hat man ein zusammengespieltes Orchester, so ist die äusserste Sauberkeit des Details mit Recht zu verlangen. Drängt aber die Zeit, sind nur wenige Proben möglich, so kommt es vor allen Dingen auf den Geist des Ganzen an." — —

Und dieser war hier, wie allenthalben, wo Liszt an der Spitze steht, ein hoher und würdiger.

Mit welchen Schwierigkeiten Liszt bei dem Musikfeste zu kämpfen hatte, kann nur beurtheilen, wer die Verhältnisse näher kennen lernte. Es ist schwer zu entscheiden, ob die technischen Hindernisse oder die ästhetischen Vorurtheile für den Augenblick die gewichtigeren waren. Jedenfalls griffen Beide hier so ineinander, dass die Lösung der Aufgabe, wie sie in den Concerten vor uns liegt, eine bewundernswerthe war.

Man vergegenwärtige sich drei Orchester, die noch niemals zusammen spielten; man bedenke, dass ausser den Chor- und Quartett-Proben, nur wenig vorgearbeitet werden konnte; dass folglich in 48 Stunden eine combinirte musikalische Masse von 260 Personen zu einem Ensemble eingearbeitet werden musste, in Werken, die sie zum ersten Male hörten und die zu den schwierigsten Aufgaben gehören, welche die moderne Kunst überhaupt gestellt hat. Hierzu waren im Ganzen nur drei Proben (am 1., 2. und 4. October) möglich, weil die Orchester und Chöre von Darmstadt und Mannheim erwartet werden mussten, und weil ausserdem die sehr erschwerende Bedingung vorlag, die Vorstellungen auf dem Karlsruher Hoftheater nicht an einem einzigen Abend zu unterbrechen. Der Orchesterbau war, wie bereits erwähnt, auf der Bühne selbst errichtet, die Proben konnten folglich nur in den Morgenstunden stattfinden; nach jeder Probe wurde der ganze Orchesterbau eingerissen und nach jeder Theatervorstellung wieder aufgebaut — eine wahre Herkulesarbeit, deren ausgezeichnete Ausführung dem Director Eduard Devrient zu grösster Ehre gereichen muss.

Und nun denke man sich Liszt, diesen Schwierigkeiten gegenüber, vollkommen isolirt stehend, nur auf sich ruhend mit einer Kunstrichtung, welche den Mitwirkenden neu, und nicht dem geringsten Theil derselben sogar entgegen war; mit einer Kunstauffassung, deren Höhe und Reinheit zu verstehen nur dann gelingen

kann, wenn man mit Hingebung und Selbstthätigkeit ihr folgen will und kann.

Obgleich man den Gesammtkräften guten Willen und Eifer nicht absprechen kann, so ist doch die Fähigkeit und Einsicht der Einzelnen zu verschieden, und ein inniges Zusammenleben mit dem Dirigenten in so kurzer Zeit nicht möglich. Bisher fand jedes Musikfest an dem Orte seiner Feier einen musikalischen Kern vor, um den sich die übrigen Kräfte krystallisiren konnten. Dieser Stamm war das dortige Orchester, welches seinen Dirigenten genau kannte und verstand, ihm willig folgte und die aufzuführenden Werke durch ihn bereits kennen gelernt hatte. Dies Alles war hier nicht der Fall. Liszt war Allen Mitwirkenden noch ebenso fremd, als diese fast allen Werken fremd waren. Vielfache Erfahrungen bestätigen aber, dass jedes Orchester durch seinen Kapellmeister an eine gewisse Directionsmanier gewöhnt (und wohl auch durch diese verwöhnt) wird, so dass es sich nur langsam an eine, davon verschiedene Manier gewöhnen kann, namentlich wenn sie so eigenthümlich und genial ist, als die Liszt'sche.

Liszt geht als echter, inspirirter Künstler in dem von ihm geleiteten Kunstwerke vollkommen auf. Die Technik existirt ja für ihn, den ausübenden Künstler, und ersten Virtuosen, nicht mehr; er lebt nur im Geiste und durch den Geist. Ein Gleiches fordert er von denen, die er leitet. Die Technik muss bei ihnen über-

wunden, der Geist des Werkes von ihnen durchdrungen sein. Wie Liszt sich in das Werk mit aller Geisteskraft versenkend, im Schwunge der leitenden Idee des Componisten, und nicht metronomartig, mechanisch äusserlich dirigirt — so giebt er auch jedem Instrument innerhalb gewisser Grenzen Freiheit der Auffassung und gesteht somit der Individualität eine Berechtigung zu, welche freilich Viele nicht begreifen werden, weil nur der Künstler dem Künstler folgen kann. Giebt es doch so Viele, die keine Freiheit wollen, und nur in der Beschränktheit, im Geleitetwerden und Nachahmen ihr Heil finden!

Bei so grossen Massen ist Talent und Bildung aber zu ungleich vertheilt, als dass Alle auf gleicher Höhe stehen könnten, selbst wenn wir nur das Technische ins Auge fassen wollen. Die Chöre waren durchgehends sehr präcis und ausgezeichnet einstudirt. Ihr Piano hätte können zuweilen besser sein, doch ist dies bei einem so starken Theaterchor, der eine Intensität von mindestens 200 Dilettantenstimmen repräsentirte, äusserst schwer zu erreichen, und störte den Gesammteindruck um so weniger, als die Chöre äusserst rein sangen und vorzüglich gut einsetzten. — Hervorragend und wahrhaft künstlerisch waren ferner die Leistungen des Streichquartettes. Sein Ensemble war ein vollkommen Gelungenes und im Einzelnen oft Ueberraschendes. — Ein Gleiches könnten wir von den Bläsern nicht sagen, namentlich waren die Holzbläser ziemlich

schwach. Eine gute erste Oboe, Clarinette und Flöte konnten die Schwächen der übrigen, namentlich der Fagotte, nicht so übertragen und verdecken, dass nicht Manches zu wünschen übrig geblieben wäre. Im Ganzen waren die Holzbläser zu schwachathmig, ohne hinreichende Energie und Präcision, wofür die schöne Klangfarbe Einzelner nicht genug entschädigen konnte. Auch dem Blech fehlte die rhythmische Schärfe, und die Energie der Schlaginstrumente liess viel zu wünschen übrig.

Da es nun unmöglich ist, innerhalb weniger Stunden derartigen Mängeln vollständig abzuhelfen, so liegt nicht der geringste Vorwurf für Liszt darin, dass das Ensemble des ersten Concertes nicht so vollendet war, als es unter günstigeren Verhältnissen hätte sein müssen. Dass da, wo Schwankungen vorkamen, die Schuld nicht in der Direction zu suchen war, bewies am Besten das zweite Concert, welches ähnliche Schwankungen nicht zeigte und überhaupt in der Ausführung ein noch gelungeneres war, einfach deshalb: weil das Orchester Liszt besser auffassen lernte und ihm verständlicher folgte.

Dies Alles haben gewisse gegnerische Stimmen nicht berücksichtigen oder eingestehen wollen, weil dadurch ihren unmotivirten, übertriebenen Behauptungen der reale Boden gänzlich entzogen werden musste. Ihnen Allen, besonders aber Denen, welche es sich zur Aufgabe machten, Liszt's künstlerische Leitung

des Festes und dessen persönliche Befähigung zum Dirigiren anzugreifen, können wir ein höchst werthvolles Dokument als Antwort vorlegen, dessen Veröffentlichung uns, auf unser Ersuchen, freundlichst gestattet wurde.

Während der Bearbeitung gegenwärtiger Brochüre erhielten wir nämlich einen uns im höchsten Grade interessirenden Brief von Liszt, worin er seine Principien niederlegte, die er bei der Behandlung neuerer Instrumentalwerke und der Direction grosser Orchestermassen befolgt. War schon dieser Brief an sich bedeutend genug, um seine Kenntniss den Musikern nicht vorenthalten zu dürfen — so musste er in diesem Augenblick doppelt willkommen sein, weil dadurch unserer kleinen Brochüre, von nur ephemerem Werth, eine nachhaltigere Bedeutung verliehen werden könnte. Wir baten Liszt um die Erlaubniss, seine interessanten Aufschlüsse und geistvollen Principien anführen zu dürfen, und glauben, der erhaltenen freundlichen Genehmigung am Besten dadurch entsprechen zu können, dass wir den Brief unverkürzt, nach seinem Wortlaut sowohl, als in deutscher Uebersetzung, in Folgendem mittheilen.

Ein Brief von Franz Liszt.

Dans divers rendus compte que j'ai lû sur la fête de Carlsruhe, il est un point sur lequel on semble assez s'accorder: c'est l'insuffisance de ma direction. Sans examiner ici le degré de parti-pris à l'avance qu'il peut y avoir dans cette opinion, sans chercher même, en combien elle a été motivée par le simple fait du choix qu'on a fait en ma personne d'un directeur, en dehors de la localité de Carlsruhe, Darmstadt et Mannheim, il ne m'appartiendrait assurément pas d'élever des prétentions fort contraires à l'assertion qu'on cherche à etablir, si celle-ci se trouvait effectivement fondée au fait ou au droit. Mais c'est là justement ce que je ne saurais m'empêcher de contester d'une manière très positive.

En fait on ne peut nier que l'ensemble du Programme de Carlsruhe a été remarquablement exécuté, que la proportion des instruments et leur sonorité, combinée en considération du local choisi, était satis-

faisante et même excellente. On en convient même assez naïvement en disant qu'il est vraiment surprenant que les choses aient aussi bien marché „malgré“ l'insuffisance de ma direction. Je suis loin de vouloir me parer des plumes de paon des Orchestres de Carlsruhe, Mannheim et Darmstadt, et me trouve assurément plus disposé que qui que ce soit à rendre pleine justice aux talens, dont quelques uns sont fort distingués, des membres de ces trois chapelles — mais en fin de compte, quoique l'on puisse dire d'ailleurs, il est donc avoué de par le témoignage de mes adversaires même, que l'exécution a été parfois surprenante et somme toute meilleure qu'il n'y avait lieu de s'y attendre, vû ma direction.

Ce fait posé hors discussion, resterait à voir si j'y suis aussi complètement étranger, qu'on affecte de le prétendre, et quelles raisons il peut y avoir pour dénoncer ainsi un chef d'orchestre quand l'execution a été satisfaisante, surtout si comme il est juste, on a égard à la nouveauté des morceaux du Programme pour la presque totalité du personnel. Car comme chacun le savait à Carlsruhe, la 9ème Symphonie aussi bien que les ouvrages de Wagner, Berlioz, Schumann etc. n'étaient bien connus que de moi seul, attendu qu'ils n'avaient jamais été exécutés auparavant dans ces contrées (à l'exception du morceau de Berlioz, qu'une partie de la chapelle de Carlsruhe seulement avait joué sous la direction de l'auteur). —

Maintenant pour ce qui est de la question de

droit: à savoir si en bonne conscience et avec connaissance de cause on peut légitimement m'adresser le reproche d'être un directeur insuffisant, inexpérimenté, incertain etc., sans essayer de me disculper (ce dont je crois n'avoir aucun besoin auprès de ceux qui me comprennent) qu'il me soit pourtant permis de faire une observation portant sur le fond même de la question.

Les ouvrages pour lesquels je confesse hautement mon admiration et ma prédilection, sont pour la plupart du nombre de ceux que les maitres de chapelle plus ou moins renommés (surtout les soi-disant „tüchtigen Capellmeister") n'ont que peu ou point honoré de leurs sympathies personnelles, si bien qu'il est rarement advenu qu'ils les aient fait exécuter. Ces ouvrages à partir de ceux désignés aujourd'hui communément comme appartenant à la dernière manière de Beethoven (et qu'on expliquait il n'y a pas longtemps peu révérencieusement par la surdité et le dérangement d'esprit de Beethoven!) exigent à mon sens de la part des exécutans et des orchestres un progrès qui s'accomplit en ce moment — mais qui est loin d'être réalisé en tous lieux — dans l'accentuation, le rythme, la manière de phraser et de déclamer certains passages, et celle de repartir les ombres et les lumières — en un mot un progrès dans le style même de l'éxécution. Ils établissent entre les musiciens des pupitres et le musicien chef qui les dirige, un lien d'une autre nature que celui qui est cimenté

par le bâtonnement imperturbable de la mesure. Dans beaucoup d'endroits même le grossier maintien de la mesure et de chaque basse de mesure | 1, 2, 3, 4, | 1, 2, 3, 4 | jure avec le sens et l'expression. Là comme ailleurs la lettre tue l'esprit, ce à quoi je ne souscrirai jamais, quelques spécieuses que puissent être dans leur hypocrite impartialité les attaques auxquelles je suis exposé.

Pour les ouvrages de Beethoven, Berlioz, Wagner, etc. je vois moins qu'ailleurs les avantages (que du reste je contesterai assez sciemment même ailleurs) qu'il pourrait y avoir qu'un directeur s'avise de fonctionner en guise de moulin à vent et de suer à grosses gouttes pour communiquer de la chaleur à son personnel. Là surtout où il s'agit de comprendre et de sentir, de se pénétrer par l'intelligence, et d'embraser les coeurs dans une sorte de communion du beau, du grand, et du vrai de l'art et de la poesie, la suffisance et la vieille routine des maitres de chapelles habituels ne suffisent plus, et sont même contraires à la dignité et à la sublime liberté de l'art. Aussi n'en déplaise à mes critiques complaisans, je m'en tiendrai en toute occasion ultérieure à mon „insuffisance" par principe et conviction, car jamais je ne m'accommoderai du rôle d'un „Profoss" de la mesure ce à quoi mes vingt cinq années d'expérience, d'études et de sincère passion pour l'art ne me rendent aucunement propre.

Quelqu'estime donc que je professe pour beaucoup de mes collègues, et quelque volontiers que je me

plaise à reconnaître les bons services, qu'ils ont rendus et continuent de rendre à l'art, je ne me crois pas pour cela obligé de suivre en tout point leurs exemples — pas plus sur le choix des ouvrages à faire exécuter, que sur la manière de les concevoir et de les diriger. Je crois vous l'avoir déjà dit: La veritable tâche du maitre de chapelle consiste selon moi, à se rendre ostensiblement quasi-inutile. Nous sommes pilotes, et non manoeuvres. Et bien même que cette idée rencontrerait dans le détail, plus d'opposition encore, comme je la tiens pour juste, je ne saurais la changer. Pour la chapelle de Weymar son application a amené d'excellens résultats qui ont été loués par quelques uns de mes critiques d'aujourd'hui eux-mêmes — je continuerai donc sans découragement ni fausse modestie à servir l'art du mieux que je l'entends — ce que, je l'espère, sera le mieux. —

Acceptons donc le gant qui nous est jeté sous forme de bonnets de nuit, sans trouble ni souci, et persévérons dans la conscience de notre bon droit — et de notre avenir —

Weymar, 5 Novembre 1853.

F. Liszt.

(Deutsche Uebersetzung des Briefes.)

In verschiedenen Berichten, welche über das Karlsruher Musikfest veröffentlicht wurden, scheint über einen Punkt genügende Uebereinstimmung zu herrschen: „über die Unzulänglichkeit meiner musikalischen Leitung.“ — Ohne hier erörtern zu wollen, in welchem Grade absichtliches Vorurtheil zu dieser Meinung beigetragen habe; ohne ferner zu untersuchen, inwieweit dieselbe durch die einfache Thatsache hervorgerufen wurde, dass die Wahl, mit Uebergehung der Kapellmeister von Karlsruhe, Darmstadt und Mannheim auf mich gefallen war: so würde es dennoch mir keinesfalls zukommen, Ansprüche zu erheben, welche sich mit jener Behauptung in Widerstreit befänden, — falls ihr eine faktische und rechtliche Basis zu Grund läge. Aber gerade dies muss ich sehr bestimmt in Abrede stellen.

Was zunächst die Thatsache betrifft, so scheint man nicht bestreiten zu können, dass das Programm insgesammt sich einer vorzüglichen Ausführung zu erfreuen hatte, dass das Verhältniss und die Klangwirkung der, in Berücksichtigung der gewählten Lokalität zusammengestellten Instrumente, befriedigend und selbst vortrefflich genannt werden muss. Naiver Weise giebt

man das sogar mit dem Beisatz zu: dass es wahrhaft überraschend sei, dass das Ganze so vortrefflich ausgefallen sei, „trotz der Unzulänglichkeit meiner Leitung."

Ich bin weit davon entfernt, mich mit den Pfauenfedern der Orchester von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt schmücken zu wollen, und gewiss mehr als irgend Jemand geneigt, den ausgezeichneten Talenten ihrer einzelnen Mitglieder volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Aber dennoch muss ich es durch das Zeugniss meiner Gegner selbst als erwiesen betrachten, dass die Aufführung zuweilen überraschend, und im Ganzen weit besser sich herausgestellt hat, als man zufolge meiner Direction zu erwarten sich berechtigt glaubte.

Ist diese Thatsache einmal zugegeben, so bliebe nur noch übrig zu untersuchen, ob ich denn wirklich derselben so völlig fremd sei, wie man mit besonderer Vorliebe zu behaupten sucht, und welche Gründe wohl dazu bestimmen konnten, einen Orchesterdirigenten dergestalt öffentlich anzuklagen, obgleich die Ausführung seines Orchesters zufriedenstellend war, zumal wenn man billigerweise die Neuheit der gebotenen Musikstücke für beinahe das ganze Personal in Betracht zieht. Denn, wie es in Karlsruhe hinreichend bekannt ist, war die neunte Symphonie, ebenso wie die Werke von Wagner, Berlioz, Schumann, etc. gründlich nur mir allein bekannt, was daraus erklärlich ist, dass sie früher an diesen Orten noch zu keiner Aufführung ge-

langt waren — mit Ausnahme des Satzes von Berlioz, den nur ein Theil der Karlsruher Kapelle unter des Componisten eigener Leitung (in Baden) mitgespielt hatte*).

Wende ich mich nun zu der Frage nach der Berechtigung dieses Urtheils: ob man mit gutem Gewissen und vollkommener Sachkenntniss mir den Vorwurf machen könne, ein unzulänglicher, unerfahrener, unsicherer, etc. Dirigent zu sein — so sei es mir, ohne mich rechtfertigen zu wollen (was ich bei Denen, die auf mein Verständniss eingehen, nicht nöthig zu haben glaube) dennoch gestattet, eine Bemerkung zu machen, welche auf den Grund der Sache selbst zurückgeht.

Die Werke, für welche ich öffentlich meine Bewunderung und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften — insbesondere die sogenannten „tüchtigen" Kapellmeister — wenig oder gar nicht ihrer persönlichen Sympathie werth finden, und zwar dergestalt, dass eine von ihnen veranstaltete Aufführung zu den Seltenheiten gehört. Diese Werke, von denjenigen an,

---

*) Zur Ergänzung sei hier bemerkt, dass von der Karlsruher Kapelle die Ouvertüre zu „Struensee", die Arie aus dem „Prophet" und das Finale aus „Loreley" in den Pensionsfonds-Concerten früherer Jahre zur Aufführung gebracht wurde. Alles übrige war aber, mit Ausnahme der beiden Arien von Mozart und Beethoven hier neu, und selbst obengenannte Piècen mussten durchaus neu einstudiert werden, da die Karlsruher Kapelle noch nicht die Hälfte des Orchesters ausmachte. (Hoplit.)

welche man jetzt gewöhnlich als dem Style der letzten Periode Beethoven's angehörig bezeichnet (und deren Ursprung man vor noch nicht langer Zeit, mit grossen Mangel an Ehrfurcht, durch die „Taubheit“ und „Geistesverwirrung“ Beethovens erklärte!) erfordern, meinem Urtheile nach, von Seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt — dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist, aller Orten seiner Verwirklichung entgegen zu gehen — einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhytmisirung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und zu deklamiren, und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen: mit einem Wort einen Fortschritt im Styl der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigirenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Taktheiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | einem sinn- und verständnissvollen Ausdruck entgegen arbeiten. Hier, wie allerwärts, tödet der Buchstabe den Geist — ein Todesurtheil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig auch in ihrer erheuchelten Unpartheilichkeit die Angriffe ausfallen, welchen ich ausgesetzt sein mag.

Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner, etc. sehe ich noch weniger als für andere die Vortheile ein, (die ich auch anderwärts mit Ueberzeugung bestreiten möchte) welche daraus entstehen könnten, dass

ein Dirigent die Funktion einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweisse seines Angesichts seinem Personal die Wärme der Begeisterung mitzutheilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständniss und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Grossen und Wahren in der Kunst und Poesie: da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmässige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen! — Auch werde ich, mit Erlaubniss meiner gefälligen Kritiker, bei jeder weiteren Gelegenheit es bei meiner ungenügenden Fähigheit (oder „Unzulänglichkeit") bewenden lassen, und zwar principiell, und einer inneren Ueberzeugung folgend, welche mich niemals zu der Rolle eines Takt-Profosses herabsinken lassen wird — eine Rolle, zu der mich fünf und zwanzig Jahre Erfahrung, Studium und aufrichtige Begeisterung für die Kunst in keiner Weise geeignet machen.

Bei aller Hochachtung, welche ich vielen meiner Collegen zolle, und bei aller Bereitwilligkeit, die guten Dienste, die sie der Kunst geleistet haben und noch leisten, mit Vergnügen anzuerkennen, glaube ich mich denn doch nicht verpflichtet, in jedem Punkt ihrem Beispiele nachzuahmen — und zwar eben so wenig, was die Wahl der aufzuführenden Werke, als was die Art ihrer Auffassung und Direction betrifft!

Ich glaube es schon einmal gegen Sie ausgesprochen zu haben: Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen — und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden. — Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.

Und selbst wenn dieser Ausspruch auf noch grössere Opposition Einzelner stossen sollte, bin ich ausser Stand, eine Meinung, die ich für die richtige halten muss, zu ändern. Für die Weimarer Kapelle hat die Anwendung dieses Princips vorzügliche Resultate herbeigeführt, Resultate, welche selbst einige meiner jetzigen Tadler seiner Zeit lobend anerkannt haben. Darum werde ich fortfahren, ohne Entmuthigung, ohne falsche Bescheidenheit, der Kunst meine Dienste so zu weihen, wie ich es für das Beste halte — und wie es wohl auch am Besten sein wird. —

Nehmen wir also den Fehde-Handschuh, welcher uns in Gestalt von Schlafmützen hingeworfen wurde, ohne Unruhe und Sorge auf, und beharren wir im Bewusstsein unseres guten Rechtes — und unserer Zukunft — —

Weimar, den 5. November 1853.

F. Liszt.

Werfen wir jetzt noch einen Blick auf die, mit dem Musikfest uns gleichzeitig gebotenen Erscheinungen im Gebiete der Kunst und des Volkslebens. Man hat über die Zusammenstellung des Musikfestes mit einem Volksfeste wohl gespöttelt und sich in Hypothesen der sonderbarsten Art ergangen, um eine Verbindung zwischen zwei, ihrer Natur nach ganz verschiedenen Momenten künstlich herbeizuziehen. Ein tieferer, intellectueller Zusammenhang konnte allerdings gefunden werden, doch musste sich dieser bei seiner ersten praktischen Verwirklichung mehr in der Idee, als in der Ausführung dokumentiren.

Zunächst aber konnte die leitende Absicht bei Anordnung dieser Feste wohl nur die sein: dem geistigen wie materiellen Leben in der kleinen und sonst stillen Residenz einen neuen Aufschwung zu verleihen. — Diesen Zweck verfolgt der allgemein verehrte und geliebte Regent seit seinem Regierungsantritt so eifrig und erfolgreich, dass man in Karlsruhe allenthalben die wohlthätigsten und erfreulichsten Folgen davon gewahrt.

Ankauf neuer Sammlungen und Vermehrung der Kunstschätze, (in der neuen Kunsthalle); Errichtung neuer öffentlicher Gebäude und Kunstanstalten, (z. B. des Theaters und eines grossartigen Wintergartens); die freigebigsten Unterstützungen im Einzelnen wie im Ganzen: dies und vieles Andere bildet eine ununterbrochene Reihenfolge wohldurchdachter Förderungsmittel für den guten Geschmack und das materielle Wohlergehen einer Stadt, welche — die jüngste unter allen deutschen Residenzen — in mehr als einer Hinsicht ungünstig gelegen, und mit schwachen eigenen Mitteln versehen ist, so dass sie von Oben und Aussen der Anregung mehr bedarf, als viele andere Städte.

Allen Schichten der Bevölkerung, und nicht nur einem geringen bevorzugten Theile derselben, sollte durch das Volksfest Gelegenheit geboten werden, sich der, von dem Regenten freigebig gespendeten Festtage zu erfreuen und sie auf ihre Weise verschieden zu begehen. Durch diese Theilung und Vermehrung der Interessen nach verschiedenen Seiten hin, wurde ein Zudrang von Besuchern aller Classen und Stände nach Karlsruhe veranlasst, der über alle Erwartung gross war. Man schätzt die Anzahl der Fremden auf 25 bis 30000, also der Einwohnerzahl von Karlsruhe ungefähr gleich. Ein blosses Musikfest hätte ein solches Resultat nicht einmal annähernd erzielen können. Denn nur der geringste Theil der Besucher konnte an den Concerten Theil nehmen, weil das Theater nur 1600 Personen fasst.

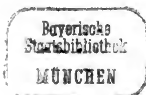
Zudem waren die Volksfeste für ein Publikum bestimmt, dem die Concertangelegenheit fern lag und liegen musste, und für welches die Musikaufführungen auch dann nicht berechnet werden konnten, wenn man etwa durch Erbauung einer grossen Festhalle die ausreichenden Räume — aber auf Kosten der Klangwirkung und künstlerischen Einheit — hätte schaffen können. Umgekehrt war ein anderer Theil des Publikums blos des Musikfestes wegen gekommen, und musste den Volksfesten schon deshalb fern bleiben, weil die vor und zwischen den Concerten liegenden Tage zu den Hauptproben für die Musikaufführungen verwendet wurden, zu denen der freie Eintritt gestattet war. Sowohl hierdurch, als wegen der vielfach gebotenen Gelegenheit zu näherer Bekanntschaft mit namhaften Persönlichkeiten der Kunst, und zu genauerer Kenntnissnahme der Sammlungen und Kunstschätze der Residenz — blieb keine Zeit übrig, den Volksbelustigungen eine solche Theilnahme zu schenken, als sonst wohl geschehen wäre.

Ein gemeinsamer Zweck aber verband alle Theilnehmer des Musik- und Volksfestes: der gemeinsame Zweck der Anregung, der Erholung und des gegenseitigen Austausches, je nach Bildung, Stand und Neigung. Darum sah Karlsruhe wohl noch nie einen solchen Zusammenfluss von Fremden in seinen Mauern, die aus allen Theilen Süddeutschlands, aus dem Elsass und der Schweiz, und selbst aus Norddeutschland sich hier vereinigten. Und dieses eine Resultat war schon

ein, für die Verhältnisse der Stadt sehr bedeutsames Moment.

Denn obgleich an der grossen Verkehrsstrasse gelegen, welche das Maingebiet mit der Schweiz und Frankreich verbindet, bleibt doch Karlsruhe von dem starken Fremdenverkehr auf der Eisenbahnlinie ziemlich unberührt. Mannheim, Heidelberg und Baden-Baden sind durch Lage und Naturschönheiten vor der Residenz so sehr bevorzugt, dass letztere oft in den Hintergrund treten und mancher reichen Erwerbsquelle entbehren muss, wodurch ein materieller Aufschwung jenen Städten erleichtert wird. Um so willkommener musste es der Stadt sein, dass durch die vereinigten Feste der Fremdenzug eine andere Richtung erhielt und vielen Besuchern die Bekanntschaft mit den Annehmlichkeiten und Vorzügen der Residenz erleichtert wurde. Ein Austausch von Ansichten und Beobachtungen ward herbeigeführt, welcher jeder Stadt nicht nur wünschenswerth, sondern nothwendig ist, namentlich wenn sie die Bedingungen grosser Entwickelungsfähigkeit nur in geringerem Masse in sich trägt, weil sie weder Universitäts- noch Handelsstadt, noch Badeort ist.

Die vereinigten Feste gaben dem Verfasser, sowie vielen Anderen eine willkommene Gelegenheit, sich längere Zeit in der Residenz aufzuhalten, als ihm unter gewöhnlichen Verhältnissen möglich gewesen wäre. Er erhielt somit erwünschte Gelegenheit, die Zustände Karlsruhe's näher kennen zu lernen und die Kunst-



verhältnisse der Stadt zu untersuchen, die er von der vortheilhaftesten Seite kennen lernte.

Vor Allem interessirte das neue Theater, welches ein wahrhaft glänzendes Repertoire entwickelte. Mit der Eröffnung des neuen, von Hübsch mit ausserordentlicher Feinheit und künstlerischer Harmonie ausgeführten Hauses, und mit Berufung des geistvollen Eduard Devrient aus Dresden zum artistischen Director, nahm die Karlsruher Hofbühne, welche seit dem unglücklichen Brande im Jahre 1847 hart darnieder gelegen hatte, einen neuen und überraschend schnellen Aufschwung. Devrient, der denkende und geistreiche Darsteller, der gelehrte Schriftsteller und talentvolle Dichter, war ganz der Mann, in kurzer Zeit ein Bühnen-Ensemble zu schaffen, wie man es nur selten antreffen dürfte. Bis jetzt war es immer von den trefflichsten Folgen, wenn man einen als Künstler ausgezeichneten Mann an die Spitze der Theater-Institute stellte. Dies hat sich, wie in Wien und München, auch in Karlsruhe auf das vollkommenste bewährt. Denn Devrient's energischer Leitung — verbunden mit sehr bedeutenden Unterstützungen des Regenten, der auch hier, wie überall, unmittelbar und segensreich eingriff — verdankt Karlsruhe eine Reorganisation und Ausbildung des Personals und Repertoires, und eine Läuterung des Kunstgeschmackes in Auswahl und Darstellung dramatischer Kunstwerke, wie sie allen Bühnen zu wünschen wäre.

Davon gaben die dramatischen Aufführungen während

der Festwoche ein sprechendes Zeugniss. Shakespeare's „Romeo und Julie" und „Komödie der Irrungen", Schiller's „Jungfrau von Orleans" und Freytag's „Journalisten" waren von Devrient mit feinem Gefühl gewählt und mit äusserstem Fleiss, Geschmack und Umsicht in Scene gesetzt. Wahrhaft erfreulich waren die talentvollen Leistungen der Mitglieder, überraschend die Ensembles, bei denen man die leitende Künstlerhand allenthalben mit Freude gewahrte. Eine wahre Mustervorstellung war namentlich die „Komödie der Irrungen", die wir nirgends besser gesehen haben und sehen konnten.

Dass diese vollkommen gelungenen Bühnendarstellungen überhaupt in den Festtagen nur ermöglicht werden konnten, war schon bewundernswerth. Denn, wie schon oben erwähnt, musste die Bühne auch zwischen den Concerttagen zu den Musikproben benutzt werden. Der wiederholte Abbruch und Aufbau des Orchesters, sowie die nothwendigen Vorbereitungen der Bühne zu den dramatischen Darstellungen, mussten in wenig Stunden geschehen, wobei natürlich keine Proben für das Schauspiel möglich waren. Dieses Alles ward so unmerklich und mit so grosser Virtuosität durchgeführt, dass man dem hier waltenden Geist die grösste Bewunderung und Anerkennung nicht versagen konnte.

Unter den übrigen Anstalten für Kunst und Wissenschaft — welche ihre Sammlungen und Gebäude den Fremden bereitwilligst geöffnet hatten und höchst be-

friedigende Einblicke in die inneren wohlgeordneten Zustände gestatteten — sei noch die neue Kunsthalle hervorgehoben. Auch sie ist von dem berühmten Hübsch mit ausserordentlichem Geschmack erbaut, im Innern sogar mit Luxus ausgestattet, und hat, obgleich erst seit wenig Jahren eröffnet, unter der künstlerischen Leitung des unermüdlichen Galleriedirector Frommel — einem geschätzten und berühmten Landschaftsmaler — einen raschen Aufschwung genommen. Die badische Kunstgeschichte datirt erst von dem höchstseligen Grossherzog Leopold, dem ersten badischen Fürsten, dem das kleine Land umfassende Anregung und reichste Unterstützung zu grossartigen Kunstschöpfungen verdankt. Zwar darf man an die Karlsruher Kunstschätze noch keinen Münchener, Berliner oder Dresdner Massstab legen, muss aber in Berücksichtigung der Verhältnisse umsomehr bewundern, wie in so kurzer Zeit doch so Bedeutendes geleistet wurde.

Die Kunsthalle enthält eine ansehnliche Sammlung von Antiken, von mittelalterlichen Skulpturen und modernen plastischen Werken. Ferner eine schöne Auswahl etrurischer Alterthümer, sowie die bedeutende, erst kürzlich angekaufte Sammlung von Bronzen und antiken Waffen aus dem Privatbesitz des Major v. Maler in Baden-Baden. Ein Kupferstichkabinet enthält in 30,000 Blättern durchweg Vorzügliches und Seltenes. Schwind's Fresken, Fohr's grosse Landschaften, die Cartons von Schnorr, Veit, Hess, Overbeck u. s. f. sind von hohem Kunstwerth; nicht minder eine

Sammlung von Handzeichnungen von Rafael, Dürer u. A. — Die eigentliche Gemäldegallerie ist neuerdings durch höchst vortheilhaften Ankauf der Sammlung des Major v. Maler, und besonders durch das kostbare Geschenk bereichert worden, welches S. K. H. der Regent, in der Privatgallerie Ihres höchstseligen Vaters des Grossherzog Leopold, der Kunsthalle übergeben liess. Die Gemäldegallerie bietet namentlich in den Niederländern, in der altitalienischen und spanischen Schule Ausgezeichnetes. Doch sind auch die lebenden Künstler, darunter Overbeck, Schwind, Achenbach, Steinle, ansehnlich bedacht, und ausserdem ist es von grossem Interesse, in einer vollständigen Reihenfolge die einheimischen badischen Künstler in ihren Werken kennen zu lernen, deren Anzahl so bedeutend ist, dass wir sie hier nicht namentlich anführen können.

Wir müssen uns auf diese Andeutungen hier beschränken, da ein Weiteres ausserhalb der uns selbst gesteckten Grenzen liegt. Den Anlass zu diesen allgemeinen Beobachtungen gab aber das Karlsruher Musikfest, deshalb mögen sie hier eine bescheidene Stelle finden. Sicher ist es, dass die reichen Kunstschätze, die Karlsruhe darbietet, eigentlich jetzt erst durch das Musikfest allgemeiner bekannt wurden — eine anerkannte Thatsache, welche ihre besten Früchte tragen wird. Der allenthalben ersichtliche, künstlerische und nur zu bescheiden wirkende Geist wird Karlsruhe mehr und mehr zu grösserer Bedeutung nach Aussen erheben.

Diesmal war das Musikfest selbstverständlich der künstlerische Mittelpunkt des wohlgeordneten Ganzen, den wir vorzugsweise in's Auge zu fassen hatten. Der hier gegebene allgemeine Ueberblick über die dabei leitenden Ideen und obwaltenden Verhältnisse möge eine geringe Unterlage darbieten, um das Fest nach seinen verschiedenen Seiten richtig zu würdigen und vorurtheilsfrei anzuerkennen.

Nichts konnte aber den Gehalt des Festes besser beurkunden, und mehr im Sinne des edeldenkenden Schöpfer des Festes sein, als der allgemeine Wunsch, der sich unmittelbar nach dem Feste allenthalben kund gab — und dem auch wir uns mit Freuden anschliessen: — dass man das Musikfest bald wiederholen möge. Welche Richtung auch ein zukünftiges Musikfest vertreten möge, es wird jedenfalls mit künstlerischem Sinn und Erfolg angeordnet und geleitet werden, sobald S. K. Hoheit der Regent ihm Ihre huldvolle Theilnahme und höchsteigene Unterstützung nicht entzieht.

Höchst interessant wäre es, wenn ein kommendes Musikfest um eben so viel in die Vergangenheit zurückgreifen würde, als das erste Musikfest in der Gegenwart sich bewegte und für die Zukunft wirkte. Eine historische Reihenfolge alter und selten gehörter Meisterwerke würde eine treffliche Erweiterung des Begonnenen bilden und zugleich Denen eine Genugthuung in künstlerischer Beziehung bieten, welche diesmal — obwohl mit Unrecht — zu der Klage Grund zu haben

glaubten, als seien die alten Meister und ihre Werke vergessen!

Jeder Zeit und jeder Richtung in der Kunst geschehe ihr Recht, aber auch jeder ein gleiches und volles Recht. Nur so kann die Kunst vor Einseitigkeit und Verfall bewahrt bleiben.

„Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen „einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto „partheiischer. Der wahre Geschmack ist der allge- „meine, der sich über Schönheiten von jeder Art ver- „breitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Ent- „zücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren „kann.“

Mit diesen Worten unseres grossen Lessing, die wir allen Partheien und Richtungen zurufen, wollen wir diesmal scheiden. Möge die freudige Erinnerung an das erste Musikfest Süddeutschlands noch lange und dankbar in dem Gedächtniss aller Theilnehmer fortleben. Es war ein bedeutungsvolles für die Kunst der Gegenwart, denn es verfolgte das schöne Princip eines der genialsten und strebsamsten Geister unserer Zeit:

„Das Lebendige und Lebensvolle lebendig zu verwirklichen!“ — —



Anhang.

Drei Programme

von

Richard Wagner.

I.

Programm zur Tannhäuser-Ouvertüre von R. Wagner.

Der Venusberg.

Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergusse an, und entfernt sich endlich. Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges.

Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf; wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Diess sind die verführerischen Zauber des „Venusberges“, die in nächtlicher Stunde Denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes sinnliches Sehnen brennt.

Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er lässt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen.

Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgiebt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischesten

Dämmerscheine vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süssem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheisst. Venus selbst ist es, die ihm erschienen.

Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen lässt.

Wie auf seinen Zauberruf thut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf: ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erhebt sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bachantinnen daher, und reissen in ihrem wüthendem Tanze Tannhäusser fort bis in die heissen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Gluth umschlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nichtmehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Athem unselig sinnlicher Liebeslust, über der Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kund that, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet.

Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne lässt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerm Gewoge, so dass endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung

aller Welt und Allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigsten Rauschen der erhabensten Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.

II.

Programm zur neunten Symphonie von Beethoven.

Vorbemerkung Richard Wagners.

Bei der grossen Schwierigkeit, die Demjenigen, der zu einem genaueren und innigen Bekanntwerden mit diesem wundervoll bedeutsamen Kunstwerke noch nicht gelangen konnte, bei seiner ersten Anhörung für das Verständniss desselben entsteht, dürfte das Bestreben wohl erlaubt erscheinen, einem wahrscheinlich nicht ganz geringen Theile der Zuhörer, der sich in der bezeichneten Lage befindet, nicht etwa zu einem absoluten Verständniss des Beethoven'schen Meisterwerkes verhelfen zu wollen — da diess wohl nur aus eigener innerer Anschauung hervorgehen kann — sondern durch Hindeutungen wenigstens die Erkenntniss der künstlerischen Anordnung desselben zu erleichtern, die bei ihrer grossen Eigenthümlichkeit und noch gänzlich unnachgeahmter Neuheit dem weniger vorbereiteten und somit leicht verwirrbaren Zuhörer zu entgehen im Stande sein dürfte. Muss nun zunächst zugestanden werden, dass das Wesen der höheren Instrumental-Musik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, dass wir Worte unsres grossen Dichters Göthe zur Hülfe nehmen, die, wenn sie auch keineswegs mit Beethoven's Werke in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zu Grunde liegenden höheren menschlichen Seelen-Stimmungen so erhaben ausdrücken, dass man im schlimmsten Falle des Unvermögens

eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.

Erster Satz. Ein im grossartigsten Sinne aufgefasster Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, scheint dem ersten Satze zu Grunde zu liegen. Das grosse Hauptthema, das gleich anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Göthe's Worte:

„Entbehren sollst du! Sollst entbehren!“

Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachlässt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmüthig süsse Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückisch mächtige Feind zurückhält, mit seinem mächtigen Flügel uns umschattend, so dass uns selbst der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird und wir in finsteres Brüten zurücksinken, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstand, zu neuem Ringen gegen den freuderaubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerstand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, Fast-Erreichen, neues Verschwinden, neues Suchen, neues Kämpfen — die Elemente der rastlosen Bewegung dieses wunderbaren Tonstückes, welche jedoch einigemal zu jenem anhaltenderen Zustande gänzlicher Freudlosigkeit herabsinkt, die Göthe mit den Worten bezeichnet:

„Nur mit Entsetzen wach' ich morgens auf,
Ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinnigem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.
Auch muss ich, wenn die Nacht sich niedersenkt,
Mich ängstlich auf das Lager strecken;
Auch da wird keine Rast geschenkt,
Mich werden wilde Träume schrecken.".

Am Schlusse des Satzes scheint diese düstre freudlose Stimmung, zu riesenhafter Grösse anwachsend, das All zu umspannen, um in furchtbar erhabener Majestät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude schuf. —

Zweiter Satz. Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen dieses zweiten Satzes: eine neue Welt, in die wir eintreten, in der wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor ihr flöhen, um in steten, rastlosen Anstrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns sonst mit seinem fernen Lächeln bestrahlte, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu sein scheint. Göthe spricht diesen Drang auch für hier vielleicht nicht unbezeichnend durch die Worte aus:

„Von Freude sei nicht mehr die Rede:
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuss! —
Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,

In's Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuss,
Gelingen und Verdruss,
Mit einander wechseln wie es kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann!"

Mit dem jähen Eintritt des Mittelsatzes eröffnet sich uns plötzlich eine jener Scenen irdischer Lust und vergnüglichen Behagens: eine gewisse derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen, Naivität, selbstzufriedene Heiterkeit, und wir sind versucht, an Göthe's Bezeichnung solch bescheidener Vergnüglichkeit zu denken:

„Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest;
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz". —

Um solch eng beschränkte Heiterkeit als das Ziel unsres rastlosen Jagens nach Glück und edelster Freude anzuerkennen, sind wir aber nicht gestimmt: unser Blick auf diese Scene umwölkt sich, wir wenden uns ab, um uns von Neuem jenem rastlosen Antriebe zu überlassen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltsam vorwärts jagt, um das Glück anzutreffen, das wir ach! so nicht antreffen sollen. Denn wiederum werden wir am Schlusse des Satzes nur auf jene Scene vergnüglichen Behagens hingetrieben, der wir vorher schon begegneten, und die wir diesmal sogleich bei ihrem ersten Wiedergewahrwerden in unmuthiger Hast von uns stossen. —

Dritter Satz. Wie anders sprechen diese Töne zu unsrem Herzen! Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der von Verzweiflung geängsteten Seele in weiche, wehmüthige Empfindung auf! Es ist als ob uns Erinnerung erwache, Erinnerung an ein früh genossenes, reinstes Glück:

„Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuss
Auf mich herab, in ernster Sabbathstille;
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuss.“

Mit dieser Erinnerung kommt uns auch hier wieder jene süsse Sehnsucht an, die sich so schön in dem zweiten Thema dieses Satzes ausspricht, und dem wir nicht ungeeignet Göthe's Worte unterlegen könnten:

„Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heissen Thränen
Fühlt' ich mir eine Welt entstehn.“

Es erscheint wie das Sehnen der Liebe, dem wiederum, nur in bewegterem Schmucke des Ausdruckes, jenes Hoffen verheissende und süss beruhigende erste Thema antwortet, so dass es bei der Wiederkehr des zweiten uns dünkt, als ob Liebe und Hoffnung sich umschlängen, um ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüth zu erringen.

„Was sucht ihr, mächtig und gelind
Ihr Himmelstöne mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind.“

So scheint das noch zuckende Herz mit sanftem Widerstreben sie von sich abwehren zu wollen: aber ihre süsse Macht ist grösser als unser bereits erweichter Trotz; wir werfen uns diesem holden Boten reinsten Glückes überwältigt in die Arme:

„O tönet fort, ihr süssen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!“

Ja, das wunde Herz scheint zu genesen, sich zu erkräftigen, und zu muthiger Erhebung zu ermannen, die wir in dem fast triumphirenden Gange, gegen das Ende des Satzes hin, zu erkennen glauben: noch ist aber diese Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten Stürme; jeder

Anwandelung des alten Schmerzes drängt sich aber sogleich neu besänftigend jene holde, zauberische Macht entgegen, vor der sich endlich wie in letztem erlöschenden Wetterleuchten das zertheilte Gewitter verzieht. —

Vierter Satz. Den Uebergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufschrei beginnt, können wir ziemlich bezeichnend noch durch Göthe's Worte deuten:

„Aber ach! schon fühl' ich bei dem besten Willen,
Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen! —
Welch „holder Wahn", — doch ach! ein „Wähnen" nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?"

Mit diesem Beginn des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verlässt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kund giebt*); der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stim-

*) Tieck wurde, von seinem Standpunkte aus diesen Charakter der Instrumentalmusik betrachtend, zu folgendem Ausspruche bewogen: „In diesen Symphonien vernehmen wir aus dem tiefsten Grunde heraus das unersättliche, aus sich verirrende und in sich zurückkehrende Sehnen, jenes unaussprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Wahnsinns wirft, nun mit allen Tönen kämpft, bald überwältigt, bald siegend den Wogen ruft, und Rettung suchend tiefer und tiefer sinkt." — Fast scheint es, als ob Beethoven bei der Conception dieser Symphonie von einem ähnlichen Bewusstsein über das Wesen der Instrumentalmusik gedrängt gewesen sei.

me des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit in diesem erschütternden Recitativ der Instrumental-Bässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome die übrigen Instrumeute mit sich fortzieht, und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dies wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegränztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. — Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sichren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die grosse Naivität des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen lässt:

„Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“

Mit diesen Worten wird es licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muss.

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben.
Und der Cherub steht vor Gott."

Muthige, kriegerische Klänge nähern sich: wir glauben eine Schaar von Jünglingen daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth sich in den Worten ausspricht:

„Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen."

Diess führt wie zu einem freudigen Kampfe, durch Instrumente allein ausgedrückt; wir sehen die Jünglinge muthig sich in eine Schlacht stürzen, deren Siegesfrucht die Freude sein soll; und noch einmal fühlen wir uns gedrungen, Worte Göthe's anzuführen:

„Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss.“

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; den Anstrengungen der Kraft lohnt das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewusstsein neu errungenen Glückes ausbricht:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.“

Nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausspruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor; in erhabener Begeisterung wenden wir aus der Umarmung des ganzen Menschengeschlechtes uns zu dem grossen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewusstsein ausrufen, ja — den wir in einem Augenblicke erhabendsten Entrücktseins durch den sich theilenden blauen Aether zu erblicken wähnen:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen.“

Es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch

sei zur Freude geschaffen. In kräftigster Ueberzeugung rufen wir uns gegenseitig zu:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!“

und:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.“

Denn im Bunde mit von Gott geweihter allgemeiner Menschenliebe dürfen wir die reinste Freude geniessen. — Nicht mehr blos in Schauern der erhabensten Ergriffenheit, sondern auch im Ausdrucke einer uns geoffenbarten, süss beglückenden Wahrheit dürfen wir die Frage:

„Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?

beantworten mit:

„Such' ihn überm Sternenzelt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen!“

Im traulichsten Besitze des verliehenen Glückes, des wiedergewonnenen kindlichsten Sinnes für die Freude, geben wir uns nun ihrem Genusse hin: uns ist die Unschuld des Herzens wiedergegeben, und segnend breitet sich der Freude sanfter Flügel über uns aus:

„Freude, Tochter aus Elysium,
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.“

Dem milden Glücke der Freude folgt nun ihr Jubel: — jubelnd schliessen wir die Welt an unsre Brust, Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölkes,

wie Brausen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohlthätiger Erschütterung die Erde beleben und erhalten zur Freude der Menschen, denen Gott sie gab, um glücklich darauf zu sein.

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen. —
Freude! Freude, schöner Götterfunken!“

III.

Aus Lohengrin von R. Wagner.

---

1. **„Der heilige Gral.“** (Orchestervorspiel.)

Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehres, sehnte sich das unertödtbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher ausserhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Uebersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales“ geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward.

Dies war das kostbare Gefäss, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruss zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit ent-

rückt, als einst liebesbrünstigen einsamen Menschen eine Engelschaar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte.

Diese wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschaar, seine Uebergabe an hochbeglückte Menschen wählte sich der Tondichter des „Lohengrin" — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen.

Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginn sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählig wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschaar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäss geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt.

Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kund giebt und immer ersichtlicher dem Erdenthale zuschwebt, ergiessen sich berauschend süsse Düfte aus ihrem Schoose; entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder, und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachsthume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch springen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden.

Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäss selbst in wundernackter Wirklichkeit entblösst und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der Gral aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so dass alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Gluth erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung.

Doch über den in Liebeswonne Verlorenen giesst der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Athemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdenthal verbreitet und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt.

In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschaar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von Neuem der Welt zu; den Gral liess sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen; und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.

---

2. Männerscene und Brautzug.

Der junge Ritter des Grales, Lohengrin, ist in die Welt getreten. Er rettete eine unschuldig verfolgte Jungfrau durch seinen Sieg im Gottesgerichtskampfe; der in überseliger Liebe ihm geneigten Elsa wandte sein entzücktes Herz sich zu: er will bei ihr bleiben; der junge Tag soll das Paar zur Trauung im Münster treffen. Den wunderbar beglückenden, befeuernden und hinreissenden Eindruck, den der gottgesandte Held auf alle Herzen gemacht, bringt uns die folgende Scene zur Mitempfindung.

(In der Burg von Antwerpen. Tagesanbruch. Thürmer blasen ein Morgenlied; von einem entfernten Thurme wird geantwortet. Erwachendes Leben im Burghofe. Vier Heerhornbläser schreiten aus dem Palas und blasen den Königsruf. — Aus der inneren Burg und durch das Thurmthor kommen immer zahlreicher brabantische Edle und Mannen vor dem Münster zusammen; sie begrüssen sich in heiterer Erregtheit.)

Die Edlen und Mannen.

In Früh'n versammelt uns der Ruf;
gar viel verheisset wohl der Tag:
der hier so hehre Wunder schuf,
manch' neue That vollbringen mag.

(Der Heerrufer schreitet mit den vier Heerhornbläsern aus dem Palas auf die Erhöhung vor dessen Pforte heraus. Der Königsruf wird wiederum geblasen: Alles wendet sich dem Heerrufer zu.)

Der Heerrufer.

Des Königs Wort und Will' thu' ich euch kund;
drum achtet wohl, was euch durch mich er sagt.
In Bann und Acht ist Friedrich Telramund,
weil untreu er den Gotteskampf gewagt:
wer sein' noch pflegt, wer sich zu ihm gesellt,
nach Reiches Recht derselben Acht verfällt.

Die Männer.

Fluch ihm! dem Ungetreuen,
den Gottes Urtheil traf!
Ihn soll der Reine scheuen;
es flieh' ihn Ruh und Schlaf!
(Neuer Ruf der Heerhornbläser.)

Der Heerrufer.

Und weiter kündet euch der König an,
dass er den fremden gottgesandten Mann,
den Elsa zum Gemahle sich ersehnt,
mit Land und Krone von Brabant belehnt.
Doch will der Held nicht Herzog sein genannt;
ihr sollt ihn heissen: Schützer von Brabant.

Die Männer.

Hoch der ersehnte Mann!
Heil ihm, den Gott gesandt!
Treu sind wir unterthan
dem Schützer von Brabant.
(Neuer Ruf der Heerhornbläser.)

Der Heerrufer.

Nun hört, was Er durch mich euch künden lässt!
Heut feiert er mit euch sein Hochzeitsfest:
Doch morgen sollt ihr kampfgerüstet nah'n,
zur Heeresfolg' dem König unterthan.
Er selbst verschmäht, der süssen Ruh' zu pflegen;
er führt euch an zu hehren Ruhmes Segen.

Die Männer.

Zum Streite säumet nicht,
führt euch der Hehre an!
Wer muthig mit ihm ficht,

dem lacht des Ruhmes Bahn.
Von Gott ist er gesandt
Zur Grösse von Brabant!

(Während die Männer begeistert durch einander drängen, treten Edelknaben auf dem Söller der Frauenwohnung auf, schreiten nach dem Palas herab und rufen die Männer an.)

Edelknaben.

Macht Platz für Elsa, unsre Frau!
Die will in Gott zum Münster geh'n.

(Sie machen eine breite Gasse durch die Männer, die ihnen gern weichen, und räumen die Stufen zum Münster, wo sie sich aufstellen.)

(Ein langer Zug von Frauen in reichen Gewändern schreitet aus der Frauenwohnung auf den Söller und von da auf den Palas herab, von wo er sich wieder dem Vordergrund zuwendet, um den Münster zu erreichen. Elsa, prächtig geschmückt, schreitet als Braut im Zuge her: bei ihrem Anblick entblössen die Männer die Häupter und begrüssen sie erst mit leisem, ehrfurchtsvollem Flüstern, dann immer wachsend mit grösserer Rührung und Begeisterung.)

Die Männer,

während des Aufzuges.

Gesegnet soll sie schreiten,
die lang in Demuth litt;
Gott möge sie geleiten
und hüten ihren Schritt! —
Sie naht, die Engelgleiche,
von keuscher Gluth entbrannt:
Heil dir, du Tugendreiche!
Heil Elsa von Brabant!

(Von den Thürmen fallen die Trompeten in den Ruf ein; aus dem Münster hört man die Klänge der Orgel, als Elsa die Stufen beschritten hat.)

---

3. Hochzeitmusik und Brautlied.

Rauschender Reigen zur Feier des Vermählungsfestes: in ausgelassenem Jubel bricht aus der Lust das Lob des Helden hervor; zarter Preis der Anmuthigen, die ihn gewann, und deren Blick jetzt mit keuscher Sehnsucht in dem frohen Gewühle nur an dem Einzigen haftet, wechselt mit dem brausenden Gejauchze. In der lauten Freude wird dann eingehalten, um unter dem Gesange des Brautliedes das beglückte Paar dem Rauschen der Umgebung zu entleiten.

Männer und Frauen.

Treulich geführt ziehet dahin,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minnegewinn,
eint euch durch Treue zum seligsten Paar.
Streiter der Tugend, ziehe voran!
Zierde der Jugend, schreite voran!
Rauschen des Festes seid nun entronnen,
Wonne des Herzens sei euch gewonnen!
Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,
nehm' euch nun auf, dem Glanze entrückt.
Treulich geführt, ziehet nun ein,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minne so rein,
eint euch in Treue zum seligsten Paar.

(Edelknaben und Frauen entkleiden Lohengrin und Elsa der prächtigen Obergewänder. Acht Frauen umschreiten während dem langsam das Paar.)

Acht Frauen,

während des Umzuges.

Wie Gott euch selig weihte,
zu Freuden weih'n euch wir,

in Liebesglücks Geleite
denkt lang der Stunde hier!

(Der König umarmt segnend Lohengrin und Elsa. Die Edelknaben mahnen zum Aufbruch. Die Züge schreiten an dem Paar vorüber und verlassen, während sie von neuem das Brautlied anstimmen, das Gemach.)

Treulich bewacht, bleibet zurück,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minne und Glück,
eint euch in Treue zum seligsten Paar.
Streiter der Tugend, weile daheim!
Zierde der Jugend, weile daheim!
Rauschen des Festes seid nun entronnen,
Wonne des Herzens sei euch gewonnen.
Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,
nahm euch nun auf, dem Glanze entrückt.
Treulich bewacht, bleibet zurück,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minne und Glück,
eint euch in Treue zum seligsten Paar.

Die Gäste haben die Liebenden ihrem stillen Glücke überlassen; da, als sie wieder den glänzend erleuchteten Saal betreten, bricht noch einmal unter ihnen Freude und festlicher Jubel aus: — sie gelten dem Höhepunkte des menschlichen Lebens, dem Glücke eines in Liebe geeinten Paares.

Druck der Königl. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold & Söhne in Dresden.

